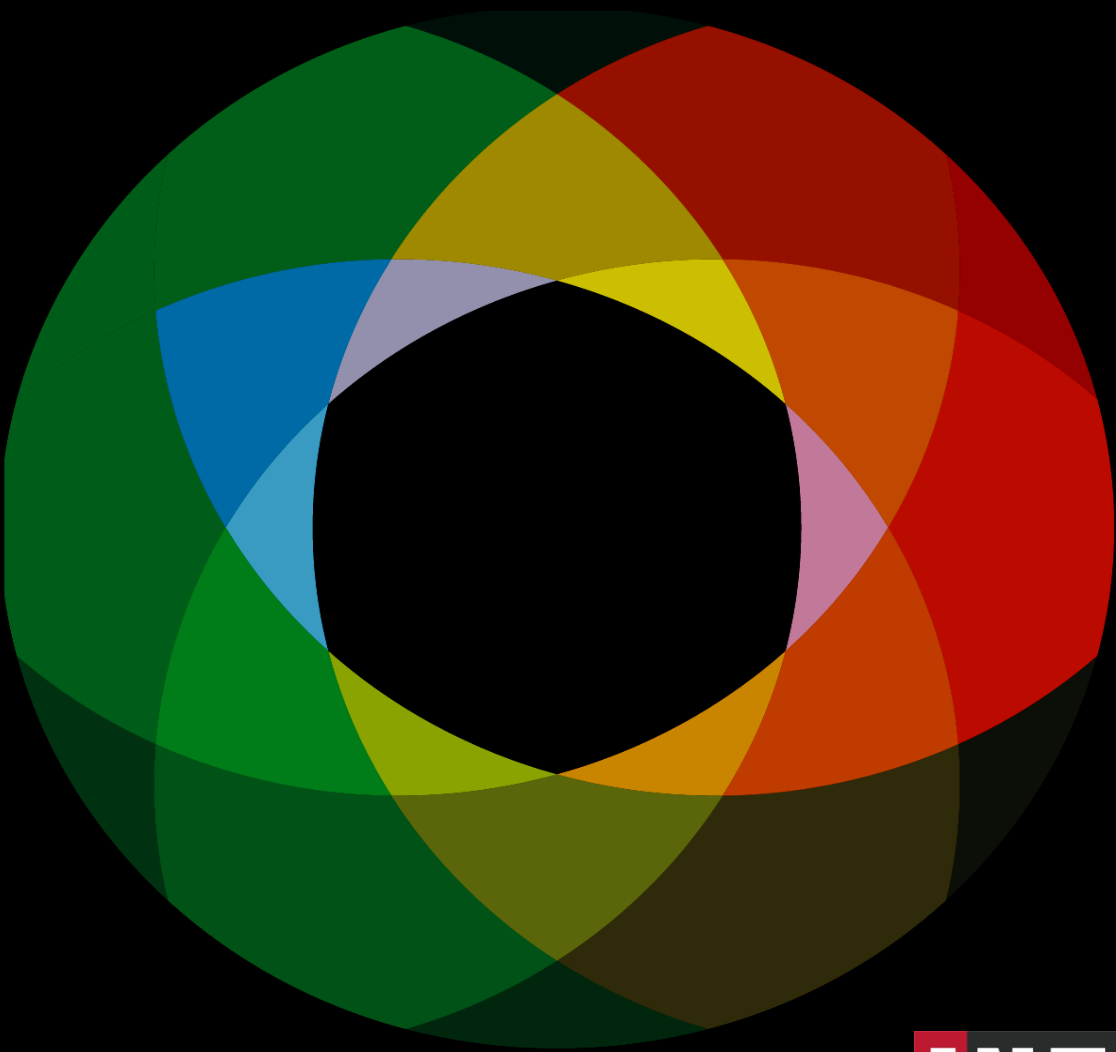
Dekada kultury

1989-1999



INTER-

DEKADA KULTURY

1989-1999

Toruń 2015

DEKADA KULTURY

1989-1999

REDAKCJA
Tomasz Dalasiński
Artur Jabłoński
Aleksandra Szwagrzyk

SERIA KRYTYCZNA
4
Biblioteka "Inter-"

ISBN 978-83-940476-6-5

Redakcja
Tomasz Dalasiński
Artur Jabłoński
Aleksandra Szwagrzyk

Recenzenci
dr hab. Maciej Wróblewski
dr hab. Dariusz Brzostek
dr hab. Paweł Tański

Korekta: Aleksandra Szwagrzyk
Skład i okładka: Tomasz Dalasiński

Wydawca:
„Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura”
Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń

WYDANIE II UZUPEŁNIONE

www.PismoInter.wordpress.com

Spis treści

LITERATURA

KULTURA

Hipoteza przełomu i analogowość kultury. Wprowadzenie

Rok 1989 i rok 1999 – dwie cezury. Czy aby na pewno? O ile pierwsza z wymienionych dat nie budzi większych zastrzeżeń (choć budzi szereg wątpliwości, o czym za chwilę), o tyle druga wydaje się co najmniej dyskusyjna. Usankcjonowanie periodyzacji jakiegokolwiek okresu w historii, literaturze, kulturze, nauce itp. zawsze wymaga umotywowania przyjęcia takich, a nie innych kryteriów periodyzacyjnych; od tego wymogu nie są także zwolnieni (ba, może nawet – z racji dyskusyjności jednej z ram zajmującej ich dekady – do sprostania mu czują się bardziej zobligowani) redaktorzy tej książki. Temu właśnie zagadnieniu poświęcone zostanie niniejsze wprowadzenie.

W polskim dyskursie metakulturowym początku lat 90. ubiegłego wieku dominowało przekonanie o istotności cezury roku 1989 nie tylko dla polityki, gospodarki czy spraw społecznych, ale także dla samej kultury. Tematyzowało się ono najpełniej w stawianiu hipotez dotyczących tego właśnie roku jako przełomu kulturowego. Najważniejszą, bo najbardziej rewolucyjną z nich jest teoria Marii Janion o zniesieniu paradygmatu romantycznego w kulturze. Jeżeli nawet teoria ta już jakiś czas temu została ostatecznie skompromitowana i dzisiaj zupełnie niczego nie określa, to i tak rok 1989 uznać należy za istotną ramę najnowszej polskiej literatury i sztuki. Dlaczego? Nawet abstrahując od elementarnych składowych romantyczno-symbolicznej koncepcji kultury (sztuka jako narzędzie budowania poczucia tożsamości narodowej i obrony jej symboli, kultura jako organizowanie się wokół wartości duchowych zbiorowości, literatura podporządkowana historycznie uzasadnionemu posłannictwu i pełniąca w stosunku do zbiorowości funkcje terapeutyczne i kompensacyjne), można założyć, że polityczno-gospodarczo-ekonomiczny przełom roku 1989 prowadzący do demokratyzacji, liberalizacji, decentralizacji (a w dalszej perspektywie – recentralizacji na nowych zasadach) i pogłębiającego się różnicowania społeczeństwa, a wreszcie gwałtowny rozwój technologii i środków przekazu nie pozostały bez wpływu na to, w jaki sposób w ostatniej dekadzie XX wieku kształtowała się nasza kultura. Choć niefortunne okazały się *ad hoc* formułowane (np. przez Izoldę Kiec i Rafała Grupińskiego) tezy, jakoby rok 1989 miał charakter rzeczywistego

przełomu (zmiany paradygmatu właśnie) w polskiej literaturze i sztuce, to jednak – co podkreślali m.in. Julian Kornhauser, Krzysztof Uniłowski, Piotr Śliwiński i Przemysław Czapliński – w kulturze po tej dacie nastąpiły przemiany na tyle wyraźne, że rok 1989 można uznać za początek tworzenia się czegoś innego. Jakie to były przemiany? Przede wszystkim: otwarcie się na wpływ Zachodu, pojawienie się nowych środków masowego przekazu i wolnych mediów, ujednolicenie obiegów literackich (możliwość przenikania się literatury mainstreamowej i undergroundowej), odpartyjnienie rynku sztuki, powstawanie niezależnych, także lokalnych, pism kulturalnych, które swoje istnienie zawdzięczały nie tyle centralnej polityce partyjnej, ile własnej polityce ekonomicznej, a także rozwój rynku wydawniczego. Kwestie te sprawiają, że rok 1989 traktować należy jako czas rozpoczęcia transformacji nie tylko ustrojowej, ale i kulturowej, a tym samym – jako cezurę w najnowszej historii kultury polskiej, choć, co ważne, w żadnym wypadku nie za cezurę „mocną".

Jeśli rok 1989 jest „słabą" cezurą w polskiej kulturze, to na jakich prawach funkcjonuje data 1999? Przyjęcie Vattimowsko-Noikowskiej opozycji „słabości" i „mocności" prowokuje do stworzenia pojęcia „słabości osłabionej" – tego, co jest jeszcze „słabsze" od tego, co już jest „słabe". Rok 1999 byłby taką właśnie cezurą „osłabioną" w stosunku do „słabości", ale mimo to – wciąż byłby cezurą. Z jakiego powodu? Można postawić tezę, że tym, co decyduje o wyjątkowości roku 1999 (intuicyjnie traktowanego raczej jako symboliczny koniec, schyłek wieku XX) jest dokonująca się mniej więcej od tego czasu w Polsce (a tym samym – w polskiej kulturze) rewolucja digitalna. Rzecz jasna, nie oznacza ona początku informatyzacji i cyfryzacji w naszym kraju (przypomnijmy, że pierwsze połączenie z FidoNetem nawiązano wiosną 1987 roku, a pierwsze analogowe łącze uruchomione zostało u nas we wrześniu 1990 roku), ale uzyskanie na tyle szybkiego i szerokiego dostępu do sieci, że umożliwił on zmianę istnienia i funkcjonowaniu kultury. Dla porządku podajmy dwa fakty: pilotażowa sprzedaż SDI (szybkiego/stałego dostępu internetowego, który nie blokował sieci telefonicznej) przez TP S.A. rozpoczęła się dopiero 29 listopada 1999 roku, a pierwsza usługa WAP – namiastka sieci mobilnej – pojawiła się w roku 2000. Wydaje się, że raczkująca w Polsce sieć internetowa aż do przełomu lat 1999/2000 nie mogła radykalnie zmienić oblicza kultury, które jednak pod wpływem cyfryzacji po roku 2000 zmieniło się zdecydowanie, co dzisiaj jest chyba więcej niż oczywiste i niewymagające specjalnego udowadniania. Rozwój digitalizacji umasowił i upowszechnił nie tylko nowe praktyki kulturowe i nowe formy działań artystycznych, ale i zmodyfikował kulturę jako taką oraz przeformułował nasze orientowanie się w niej i definiowanie się

poprzez nią. Wobec tego można przyjąć – mając świadomość metaforyczności i niepełnej precyzyjności sformułowania – że do roku 1999 kultura w Polsce istniała przede wszystkim w sposób analogowy. I w tym właśnie sensie rok 1999 jest dla polskiej kultury – orientacyjną, przybliżoną i „osłabioną", ale jednak – datą graniczną.

Pomieszczone w tej książce szkice – poruszające problemy literatury, czasopiśmiennictwa, filmu, serialu i muzyki popularnej – doskonale ten analogowy charakter polskiej literatury i sztuki w latach 1989-1999 pokazują. Co więcej, pokazują one także (co być może jest największą wartością tego tomu) odrębność i wyjątkowość naszej kultury w tamtym okresie. Bo nie ulega przecież wątpliwości – o czym zaświadczyć może każdy, kto lata 90. zna z autopsji – że był to czas specyficzny w każdej niemal dziedzinie życia.

Tomasz Dalasiński
Artur Jabłoński
Aleksandra Szwagrzyk

LITERATURA

KAROL MALISZEWSKI

Poezja, ciągłość buntu

1

Tak mi czegoś brakowało w życiu literackim ostatnich lat. Pewnie wigoru i werwy, nieobliczalności i dezynwoltury, jednoznacznych deklaracji i wyrazistych polaryzacji. Brakowało głosu Krzysztofa Śliwki, głosu, który ironicznie komentowałby na bieżąco kolejne przygody świadomości czterdziestolatków, świadomości z szyderczym humorem brnącej w nicość i szukającej taniej bądź drogiej (w zależności od życiowych możliwości) pociechy. Kiedyś wybrzydzałem, bo głos ten wydawał mi się zbyt dosłowny i dosadny, brzmiał jak tembr naturszczyka, jakiegoś Himilsbacha poezji naszej, a teraz tęsknię, teraz brakuje mi tego impetu nieokiełznanej narracyjności, tego autentycznie bitnikowskiego outsiderstwa i wysokiego, wiarygodnego tonu kontestacji; to wszystko było jak rześka bryza. I taka by się przydała, by przewiać piętrzące się warstwy współczesnej minoderii poetyckiej. Wierzę, że wydanie wybranych wierszy w czterdziestą ósmą rocznicę urodzin poety będzie miało znaczenie większe niż tylko okolicznościowe i jubileuszowe. Przede wszystkim pozwoli spojrzeć jeszcze raz w głąb ostatnich dekad. I odczaruje, być może, mniemanie zaklajstrowane historyczno-literacką mazią, że w latach osiemdziesiątych „czarna dziura" szczerzyła się szeroko i głęboko, przygotowując dopiero grunt pod istotniejsze wystąpienie pokoleniowe. Jeżeli debiutowali wówczas tak oryginalni poeci jak Krzysztof Śliwka („Radar" 1987) czy Jacek Podsiadło, to cała ta teoria bierze w łeb.

2

W *Spokojnym mieście*, debiutanckim tomiku Śliwki wydanym w Kłodzku w 1989 roku, miasto (świat) spokojne jest tylko na pozór, skoro czas, a potem przestrzeń, dotknięte są schizofrenią. Tomik otwiera *Psalm urodzinowy*, określając od razu wyjątkowe miejsce bohatera pośród „bezkształtnego tłumu". To, co wyróżnia go z „zabieganej po uszy ludzkiej szarańczy", przypomina histeryczną mieszaninę bólu i euforii, lęku i wstrętu. Niepewność dotyczy życia. – Czy mi naprawdę na nim

zależy? – zastanawia się bohater i przytacza szereg pomysłów na wypisanie się z życia, które jest równie nieodgadnione jak miłość. Wędrówka do kolejnej kobiety, do tego wcielonego mitu, nadaje życiu tymczasowy sens. Sens na jedną wiosnę, jedną noc, jeden wiersz. Potem znów wpada się w depresję, narasta agresja. W tych wierszach często jest to autoagresja. Ranienie się, bolesne kaleczenie o coś, sekowanie staje się rytuałem doświadczania całej jaskrawości, ale i nudy egzystencji.

Melancholik agresywny, to znów schizofrenik czuły i łagodny, roztapiający siebie, świat i rozdarcie w serii niezwykle błyskotliwych metafor, taki bohater wyłania się zza niektórych fragmentów. Ostre odcinanie się jego jaskrawości od szarzyzny tłumu wiąże się z opresją dzieciństwa. Roi się od aluzji o niewydarzonym dzieciństwie. Tam miało miejsce pierwotne zranienie. Tam jest źródło kolejnych nieporozumień i podjęcia decyzji o egzystencji na marginesie normalnego świata. Bohaterowi najlepiej pośród odmieńców, artystów, wariatów. Sam kimś takim chce być. Na kogoś takiego się kreuje. Fotografia przedstawia szczupłego młodzieńca o zaciśniętych ustach. Na nadgarstkach bandaże z powiększającą się plamą krwi. Dramat Wojaczka rozgrywany jeszcze raz. „Po ulicach twardych jak pancerz rozgwiazdy / po nocnych melinach aresztach i podrzędnych knajpach z szafą grającą / toczy się mój los niczym awanturnik Villon po późnośredniowiecznym mroku".

Obok Francisa Villona w teatrze nadwrażliwości i odmienności występują Federico Garcia Lorca (*Jak smutno umierać o świcie*), Pier Paolo Pasolini (*byłeś nieoficjalnym patronem zboczeńców i artystów*) i inni święci strategii wydziedziczenia, których „życie nauczyło nie bać się śmierci": Bursa, Babiński, Ratoń, Wojaczek. Śliwka prawidłowo rozpoznał prawdziwych antenatów i rzucił się z zachłannością porzuconego dziecka ku wolności wywalczonej przez sztukę, gest artysty. Schizofrenia dni i nocy, schizofrenia losu, nędza dzieciństwa – wszystko to popchnęło jego poezję w stronę logorei oświeconego szaleńca, przerażonego nędznym i mechanicznym życiem, przeciwstawiającego mu własną wizję pełni, odwagi i prawdy. Ciemne ulice miast przeszywa tu błysk konwulsji. To poeta cierpi za niczego nieświadome miliony. I te miliony nie chcą poety, a tym bardziej jego cierpienia. Gdyby mogły, zesłałyby go do getta, rezerwatu. Kilkunastoletni Krzysztof Śliwka wypowiada wojnę takim porządkom świata. Gotów jest spełnić ofiarę, zaznaczyć się w tej rozgrywce po swojemu. Powstrzymuje się w porę.

Jaskrawość semantyczna, rozdzierająca stylistyka debiutu Śliwki to nie tylko te wszystkie noże, cięcia, ostrza, żyletki, ciosy, to nie tylko krzyk, skowyt, konwulsja, spazm, blask w ciemności czy nagłe słońce w ogłupiałe, mętne źrenice. Ważne są kolory wściekłości, ironii i bólu, rodzaje farby nanoszonej na chropawe płótno. Świat odrzuca poetów, ale nie rozumie również malarzy. Umierają w opuszczeniu, biedzie, obłędzie.

Ich duchy przywoływane są przez niejeden wiersz tomu. Autor oddaje im cześć w jeszcze inny sposób. Postrzega świat jak nawiedzony malarz, rozdziera szare pejzaże cuchnących bram i rozpadających się murów swoistym krzykiem barw, bryzga po oczach i horyzoncie „biało-cynkowym jaśminem" i „lawiną żółcieni" bądź krwistym obłokiem unurzanym w rzeźni nieba.

Ekspresja wylewa się poza przepisowe miary wersów, tworząc niekończące się, rozbiegane i drżące łańcuchy narracji. Wylewa się ze zwykłego języka stekiem metafor jak inwektyw. Wybija się z fotograficznej monochromatyczności wrzaskiem kolorów. Napięcie wypycha na pierwszy plan gorącą chęć mówienia o sobie, pokoleniu, braku domu i sensu. Schizofrenia staje się świadectwem, zaklęciem, sposobem na ujarzmienie nienormalnego świata, zatrzymanie rozpędzonej karuzeli dni i sugestywne opisanie przygód generacji dojrzewającej do przełomu, rewolucji bądź śmierci.

Na pytanie Krzysztofa, który w liście do mnie powątpiewa, czy w ogóle była w tym jakaś poezja, odpowiadam, że trudno o lepszą w tamtym momencie, w chwili naszego wahania się, co dalej i z kim dalej. To najbardziej dobitny głos, jaki można było wydać, „gdy za plecami kilku nieznanych poetów malarzy czekało na egzekucję." Miał ich pochłonąć czas, a nagrobki przyklepać zapomnienie; tymczasem te wiersze szukały wyjścia z impasu kultury, polityki i poetyki lat osiemdziesiątych, „szukały miejsca na poezję socjologię i skuteczny środek na aids".

3

To, co mnie rzuciło w głąb wspomnień związanych z kłodzkim *Spokojnym miastem* (1989) i dzierżoniowską *Rajską rzeźnią* (1993), każe mi po raz kolejny przeczytać *Niepogodę dla kangura* (1996), *Gambit* (1998), *Rzymską czwórkę* (1999). Błogosławieństwo ponownej lektury książek ząbkowicko-wrocławskiego poety rozwiązało mi języki; bo tak chyba trzeba o tych wierszach mówić – wieloma językami. Śliwka czytany na nowo może być postrzegany już nie tyle w perspektywie buntu, co raczej w perspektywie nienasycenia, głodu, niepokoju. Jawić się może jako maksymalista i ekstatyk, zachłanny miłośnik życia. Trudno dzisiaj o poezję tak bardzo i dziwnie „życiową", o tak sugestywny, rozjątrzony i samo-jątrzący się pamiętnik liryczny, życiorys świadka nakładających się na siebie epok. Jego wielki i jedyny temat to życie w najdrobniejszych szczegółach, życie postrzegane jako pole realizacji ideału triumfalnie, po artystowsku, wypełniającego się losu. To zadanie ocala tożsamość, to jest ów codziennie przez bohatera odnawiany postulat, aksjomat wolności – trudnego tworzenia tożsamości w tak nieciągłych, nie tożsamych czasach. Ta właśnie zagadka najbardziej trapi bohatera. Jak oddzielić

ziarno od plew? Prawdziwe życie od tego na niby? To go nosi i napędza, wręcz rozrywa i rozrzuca po „całej okolicy drobnej Europy", sprawdzając zarazem w nieprawdopodobnych, często malowniczych i ekstrawaganckich sytuacjach. Nie interesuje go w tym względzie jakieś uporządkowanie czy zhierarchizowanie, określony społecznie podział ról. Akurat w tej sferze – według niego – prawdziwego życia nie ma wcale. To absolutna trupiarnia, gra pozorów, uśmiechnięte maski na nieżywych twarzach. Rodzina, dzieci, ciepełko, tatuś, mamusia, praca, zgrzytający kierat, czarna dziura po zarastającej wrażliwości i wyobraźni, cedząca się telewizyjnymi kanałami pustka. To zaprzeczenie życia, którego wszędzie pełno, lecz w tych uprzykrzonych schematach jest go najmniej – twierdzi bohater.

Teraz widać wyraźnie, że właśnie owa niesamowita zachłanność na własną prawdę i autentyczność, nienawiść do fałszu i sztuczności, ekstatyczność każdej niosącej niespodziankę chwili i pasja życia wypędziły tę osobowość ze społecznych schematów nabywania tożsamości, z zacisznych zakątków łatwego zadomawiania się w sensie na sposób mieszczański, a nie – jak sądziłem – z góry założony i jakby metodyczny, szczeniacki bunt kogoś, kto ślepo naśladuje dekadenckie wzory z poprzedniego końca wieków. Ekstatyczność, która doprowadziła do kontestacji.

Źródła tej kontestacji wypływają jeszcze skądinąd. Jej korzenie – że tak powiem – są bardziej zakręcone niż się wydaje. Na chłodno wspominane dzieciństwo nakłada się jakiś resentyment związany z pierwszymi, niezbyt jeszcze świadomymi symptomami współ-uczestnictwa, ze społeczną wspólnotą powszechnie zrozumiałych znaków, gestów, symboli. Bardzo ciekawy jest opis stopniowego przechodzenia bohatera na pozycje antymieszczańskie, wyrywanie się z naturalnej otuliny mass- i pop-kultury w stronę prywatnych obowiązków noszących osobliwe piętno kontrkultury po polsku. Toż to cała epopeja pokolenia wychowanego w kulcie sukcesu, a potem gwałtownie wyrzuconego z pozorów dobrobytu, odciętego od ciepłych źródeł utopii, opowieść dziecka epoki późnego Gierka. Czuje się to podglebie społeczne, czuje się ową „szczególną traumę" jego szerokich i rozlewnych narracji. Bardzo płynnie w pejzaż niektórych wierszy wpisuje się pogłos idiomatyki tamtych lat, hasła, zawołania, slogany propagandowe i reklamowe, fragmenty relacji z masowych imprez politycznych, sportowych, kulturalnych. Głos bohatera wczesnych wierszy Śliwki jest głosem etatowego outsidera wychowanego w warunkach realnego socjalizmu na jakimś ciemnym i zaplutym betonowym kawałku blokowiska. Głosem outsidera namiętnie hodującego swoją postronność i już zawsze obcość. Tak oto jeden z podwórkowej gromady wyrwał się do innego życia, wykreował swoją pojedynczość,

reszta pozostała w stadzie albo wybrała całkowite samozniszczenie, nie znajdując wystarczających powodów do dalszego trwania.

Śliwka opisał to wszystko. Najwierniej jak mógł opisał przejście, przemianę własną i metamorfozę części pokolenia. Wybrał sobie wzorce określone nienasyceniem i pasją życia, wybrał wielkich poprzedników zrywających z życiową poprawnością i poszedł ich drogą. Rimbaud, Apollinaire, Cendrars, Ginsberg, Kerouac, Bukowski i wielu innych, bliskich mu „odmieńców", piewców innego życia, alternatywnej kultury, barwne i ekstrawaganckie postacie z kręgów muzyczno-malarsko-filmowych. Strony tej „biblii kontrkultury" pełne są anglojęzycznych nazwisk, tytułów płyt i pojedynczych utworów rockowych, aluzji do życiorysów świętych hipsterów, przesycone są zapachem haszu i marihuany, obfitują w drastyczne i szokujące wtręty, które są jak wyznaczniki poszczególnych etapów odrywania się od zwyczajności i powszedniości, owej wspólnoty trampkarzy uganiających się po zarośniętym chwastami boisku. Widocznie tej większości zabrakło pasji życia, ich głód poszukiwania prawdy egzystencji i najważniejszych wartości bytu był znikomy. Uniformizacja i zwykła gnuśność bardzo szybko zabijają tego rodzaju niepokoje. Bohater Śliwki oddał się im, zagłębił się w nie, krótko mówiąc: podjął wyzwanie trudnego życia w obnażeniu, w napięciu, w nieustannej czujności.

Jaki jest ton opisu, jaka barwa obserwacji, podglądania życia? Ton często drwiący, barwa w swoisty sposób melodramatyczna. W zadyszkę „lirycznego narratora" wplątuje się cień ironii i sarkazmu. Długie monologi wybuchają racami sarkastycznych point. Wszystko to przefiltrowane światłem miłosnych goryczy, dziwnie melancholijnego nieukontentowania i niepewności co do stanu i rodzaju uczuć. To stały repertuar mdląco-piekących pytań dotyczących tego, co się właściwie czuje i czy Ona czuje podobnie. Miłosna retoryka rodzi różne niejasne podejrzenia, ciemne skojarzenia – błyskotliwą maszynerię znaczeń wątpiących w swoje pokrewieństwo. Z bolesną „romansowością", z opowieścią w odcinkach o dziejach niepewnego uczucia splata się postawa „korespondenta wojennego", relacjonującego z uporem w listach z pola walki o własną tożsamość (pośród wrogiego społeczeństwa) swoje dzień po dniu, myśl po myśli, przeżycie po przeżyciu, wrażenie po wrażeniu, porównanie po porównaniu. W ten sposób listy do bardzo oddalonej Niej piętrzą i wznoszą błyskotliwe budowle żywiołowych monologów ekstatyka, pasjonata życia i kochania, bycia i pisania, uciekiniera, outsidera, Obcego. Obcy oswaja wybrane kawałki świata, wysyłając doń listy. Śliwka chyba pierwszy z Poczty uczynił aż tak znaczącą figurę poetycką, choć jako „świadka stylu" trzeba byłoby przywołać Podsiadłę. Pośrednikiem w tym procederze jest dziewczyna, kobieta, jej interior (czyli gotowość, skrzynka pocztowa, otwartość, chłonność), włosy

rozsypane na podłodze, jej skóra, współczująca świadomość, jej dziecinne marzenia o ułożeniu sobie życia, wspólnego życia.

I takim językiem nieźle włada Śliwka, i tym językiem też mówią jego wiersze. Jakimi jeszcze? O, to już inna historia. Opowieść o szukaniu mimo wszystko jakiejś transcendencji w raczej nie transcendentnym świecie. Już nie kontestacja, już nawet nie ekstaza i pasja życia, lecz próba ocalenia i zatrzymania, znalezienia Sensu i potwierdzenia go własnym wyborem, konsekwencją losu. Ten stan utrwalają po mistrzowsku niektóre fragmenty poematowo skonstruowanej *Rzymskiej czwórki*, gdzie zza rozchełstanego reportażu lirycznego z „nowej Arkadii" wypełnionej szprycującymi się szumowinami z całej Europy przebija głęboka potrzeba ocalenia i scalenia tych wszystkich strzępów bezceremonialnie „pchających się pod język", uczynienia z nich opowieści sięgającej wymiarów mitu. Mitu pokolenia, które nie zdążyło dorosnąć w komunizmie, zaś osiąganie dojrzałości w kapitalizmie przychodzi mu z najwyższym trudem.

4

Opowiadanie innej historii rozpoczynają niektóre wiersze ze *Sztuki koncentracji* (2002), a w piękny sposób rozwijają utwory określone w *Dżajfie & Gibanie* jako „nowe". W tamtym momencie myślałem, że doszliśmy do kresu takiego paradygmatu lirycznego. Zamilknięcie i wycofanie się poety tej rangi odbierałem jako sygnał bezradności wrażliwców wobec postępującej komercjalizacji literatury. Pośpieszyłem się ze swoją krytycznoliteracką pieśnią o braku i kresie. Śliwka pisał do szuflady i czekał na czas ponownego zaistnienia. I może rzeczywiście w pierwszej chwili gwałtowność gestu ustąpiła delikatności, czułości, poczuciu odpowiedzialności, bo nastał w jego życiu czas bycia mężem i ojcem. Najważniejsze było notowanie nawet najmniejszych drgań dojrzałej miłości. Poetycki opis podróży po Irlandii koncentruje się na obserwacjach wewnętrznych, na małych iluminacjach, a sławetna migotliwość świata zasłonięta została przez rejestrację doznań fundujących poczucie więzi i wspólnoty, przez skrupulatny opis kolejnego tygodnia oczekiwania na narodziny dziecka. Opowieść Śliwki o „zmieniających się priorytetach" jest dla mnie jedną z bardziej wiarygodnych relacji dotyczących przejścia z anarchistycznych pozycji na bardziej pokojowe czy umiarkowane. Podoba mi się jej rzeczowość, przewrotność, wreszcie ludyczność. Żadnego już rozdzierania szat, żadnych „najwyższych tonacji". Codzienna, trzeźwa i ironiczna, notacja powinna wystarczyć. Jednak żartobliwa *Pittura metafisica*, będąca podsumowaniem wszystkich języków Śliwki, wydawała otwierać się na coś zupełnie nowego, na ludyczną dykcję, którą poeta kwitował wzorem Bohdana Zadury, ale na swój sposób, społeczno-polityczne smaczki

pierwszych lat XXI wieku. Nieprawdą jest, że bohater odpuścił, skapcaniał, odszedł w ciepłych kapciach w głąb przytulnego, ładnie przez Justynę urządzonego, mieszkanka, a pierwotna energia rozmyła się na jakieś narcystyczne drobne, wypluwane z miną człowieka „nabrzmiałego doświadczeniem". Śliwka ma gdzieś doświadczenie, jeśli nie prowadzi do buntu i porozumienia w buncie. Bunt się nigdy nie ustatecznia w tekstach takich zapaleńców, bezkompromisowych, żywiołowych komentatorów przygód własnych i cudzych.

Żaden z „wierszy nowych" dołączonych do *Dżajfy & Gibany* nie trafił potem do tomu *Budda show* (2013), ale znaków porozumienia i ciągłości można sporo znaleźć. Przede wszystkim mamy ciąg dalszy „epifanii irlandzkich" – kontemplacji metafizycznych prześwitów między niebem, ziemią a morzem, głębokich tym bardziej, im częściej wchodzących w rozpamiętywanie więzi z Justyną i rosnącym w niej życiem. *Dżajfa & Gibana* kończy się mocnym akordem, wyłonieniem nowego życia i określeniem jego cech – „Nasz Syn powoli upodabnia się do Buddy". Nowy tom podejmuje ten wątek i rozpisuje na szereg znakomitych scen. Znakomitych w nieokreśloności nastroju i emocji. Ojcowska duma, rodzicielskie zafrasowanie i zaangażowanie przełamane sowizdrzalską nutą, pokryte mgiełką melancholii; a na konsystencję owej mgły duży wpływ ma dym z blantów. Przywoływana wcześniej *Pittura metafisica*, rastafariański hymn do człowieczej pełni, możliwej jedynie w warunkach nieskrępowanej wolności, zda się utworem kluczowym, rozpisującym role dla wątków, obrazów, emocji, określającym linię melodyczną szyderczo cedzonego buntu. W *Pittura metafisica* jest wszystko to, co dookreślono w *Buddzie show*. W sensie biograficznym: narodziny drugiego syna. W kolejnych wierszach coraz mocniej dochodzą do głosu obaj synowie. Pisze się o nich zawsze dużą literą – „wszystko co dałem moim Synom mieści się / Wewnątrz zaciśniętej dłoni". W sensie poetyckim: zdecydowana obrona indywidualności, wściekła rozprawa z fanatycznymi systemami religijnymi, wzywanie do obywatelskiego nieposłuszeństwa, pochwała ucieczki w sztukę, szczególnie muzykę, i „dobre zioło", gloryfikacja świętych undergroundu pokroju Egona Bondyego i jemu podobnych. Na takie z grubsza sfery da się podzielić rodzaje zaangażowania prezentowane w tomiku *Budda show*. W końcu głoszenie poglądu, że się ma w dupie świat i pociągających za sznurek funkcjonariuszy symboliczno-ideowego systemu jest formą zaangażowania. W tym sensie wzmianka o nowym holokauście (z wiersza *Gra planszowa*) to świadomy gest bluźnierczy. Przyzywanie wykonania wyroku na zblazowanej cywilizacji przez bliżej nieznane bóstwo. Niewątpliwie synkretyczne, mające coś z Chrystusa, Buddy i Allacha razem wziętych. Działające na przekór nacjonalistyczno-religijnym atawizmom. Wytrącające broń z ręki, stwarzające muzykę łączącą ludzi.

Muzykę, w rytm której pląsają synowie poety. W domyśle – pląsa przyszłość, następne pokolenia wolne od fanatycznych zacietrzewień. Pokój, zioło, uśmiech Buddy, taniec, miłość, oświecenie. Wciąż żywa hippisowska, a potem punkowa, rewolucja. I jakże swojska w tym naszym polskim, dolnośląskim wydaniu.

Buddę show kończą poematy rzucające osobliwe światło na całą twórczość Śliwki. Na jej początki i miejsce, w którym się właśnie znalazła. Tak jakby przed oczami czytelnika namalowano mandalę. Zresztą ona i w dosłowny sposób jest na okładce tomu. A może raczej to jej pozór czy parodia? Niestety, za blisko jestem tej poezji i jej twórcy, żeby dać się uwieść tezie o pozorach, udawaniu, persyflażu. Zresztą nie ufam również kojarzonej z nią koncepcji „naiwnego pisania"; zbyt prosta dychotomia. Jeżeli jednak to spektakl, to nie będę wiedział, co zrobić z biletami kupionymi w przedsprzedaży. Z uporem zostając przy nich, jak przy najcenniejszej pamiątce wspólnej młodości, wracam pamięcią do *Spokojnego miasta* i *Rajskiej rzeźni*, a jeszcze bardziej do czynionych na moich oczach artystyczno-życiowych gestów chłopaka zamykającego się na jakiś czas w strońskim psychiatryku, a potem jako punk walczącego z innymi ząbkowickimi subkulturami.

I kto wie, czy muzyka nie była w tym najważniejsza. Wierność muzyce buntu. A że tak rzeczywiście było, potwierdza sam Śliwka w rozmowie z Robertem Rybickim: „W latach osiemdziesiątych, kiedy byłem pod ostrym wpływem drugiej fali punka, odkryłem dubowych poetów. Wśród nich byli: Linton Kwesi Johnson, Prince Far I, Yabby U. Dostałem korby na ich punkcie. Nagrywałem ich utwory z audycji radiowych Sławka Gołaszewskiego i Włodka Kleszcza. To był czas permanentnej jazdy. Mieliśmy zajebiście rozrywkową brygadę. Przy każdej nadarzającej się okazji dekowaliśmy się na domowych bibach, gdzie rozkręcaliśmy Punky Reggae Party, wypalając przy tym tony przemysłowej konopi, bo do innej nie mieliśmy jeszcze dostępu. Muzyka była dla nas wszystkim. Gibaliśmy się beztrosko przy ska, przy kapelach związanych z wytwórnią *2 Tone*, a potem ruszaliśmy na miasto w poszukiwaniu mocniejszych wrażeń. W sumie do dzisiaj niewiele się zmieniło. Kiedy słyszę takie evergreeny jak *A Message To You, Rudy* czy *One Step Beyond*, mój trup nagle ożywa".

Wszystkie te eksperymenty i poszukiwania, wyrastając z głodu prawdy o sobie i swoim miejscu w systemie, sprowadzały się do przekonania, że bycie sobą nierozerwalnie wiąże się z byciem poza systemem. Dojrzałość, w którą wpisuje się ta poetycka droga, wypracowała jeszcze inny model uporczywego buntu, towarzyszącego kłopotliwemu trwaniu w szczelinie między skrajnościami. Tak, żeby nie być automatem wykonującym ściśle określone przez społeczny rozdzielnik ruchy, a z drugiej strony nie wydziedziczyć się zupełnie, nie

oddalić na manowce znane już tylko bezdomnym zwierzętom. Śliwka znalazł i Dom, i możliwość jego kontestowania, jednoczesne figury zaangażowania się w coś i stania z boku (wylogowania się z systemu, gdy trzeba). Nie każdy w ten sposób „oświecony" potrafi znaleźć adekwatny literacki wyraz tego stanu. Tu w jakiś naturalny sposób wierzy się, że rzeczywiście znaleziono.

AGNIESZKA ŁAZICKA

Zaolziańska Małgorzata. Problem tożsamości w tomiku Renaty Putzlacher *Małgorzata poszukuje Mistrza*

W polskiej poezji ostatniego ćwierćwiecza bez trudu znajdziemy wielu autorów, którzy mimo wielkiego szacunku, jakim cieszą się w środowisku literackim, pozostają niemal zupełnie nieobecni w dyskursie krytycznym. Twórcy tacy jak Adam Kaczanowski, Tadeusz Pióro, czy – szczególnie interesujący mnie w niniejszym artykule – Marek Krystian Emanuel Baczewski, choć w powszechnym obiegu funkcjonują jako poeci wybitni, ciężko pracujący na własny, niepodrabialny idiom, od lat pozostają w cieniu nazwisk „pierwszoplanowych". W moim przekonaniu mechanizmy, które wykluczyły wspomnianych autorów z mainstreamu, są znacznie prostsze do rozpoznania niż moglibyśmy przypuszczać.

W latach 90. dyskusja o poezji została właściwie w całości „ustawiona" przez szereg tekstów odnoszących się bardziej lub mniej bezpośrednio do szkicu Bohdana Zadury *Daj mu tam, gdzie go nie ma*[1]. Pojawiające się kolejno głosy Jacka Podsiadły, Jacka Gutorowa, Marcina Sendeckiego (który Podsiadle odpowiedział wierszem) czy Andrzeja Niewiadomskiego podzieliły – głęboko wierzę, że poza intencją samych zabierających głos – twórczość poetycką na dwie dykcje: pierwsza z nich miała iść śladem poszukiwań językowych aporii, semantycznych niestabilności i ironicznych właściwości każdego aktu komunikacji (to oczywiście „linia Sosnowskiego"); druga z dykcji zakładać miała swoistą transparentność języka – silnie eksponowany podmiot takich wierszy koncentrował się na własnych doświadczeniach egzystencjalnych, których reprezentacja nie byłaby zakłócana jakąkolwiek podejrzliwością w stosunku do samego gestu przedstawienia (tutaj naturalnie sytuuje się twórczość Marcina Świetlickiego). Właśnie ten arbitralny, uproszczony podział na lata stał się podziałem paradygmatycznym i w znaczący sposób przyczynił się do wykluczenia z wiodących dyskusji poetów,

[1] Zob. B. Zadura, *Daj mu tam, gdzie go nie ma. Szkice o poezji*, Lublin 1996.

którzy dychotomię język-doświadczenie przełamują lub unieważniają; a wśród nich swoje miejsce ma i Baczewski.

Dziś dawne błędy krytyki stają się szczególnie widoczne: model zaproponowany w latach 90. nie pozwala na umiejscowienie twórczości Konrada Góry w bezpośrednim związku z poezją Sosnowskiego, choć dla autora *Pokoju widzeń* wiersze Sosnowskiego są znakomitym kontekstem (takie spojrzenie proponuje dziś Marta Koronkiewicz). Darek Foks wciąż uchodzi przede wszystkim za „brulionowego" poetę-ironistę czerpiącego pełnymi garściami z popkultury, choć u podstaw jego tekstów leżą idee z gruntu sytuacjonistyczne, itd.

Autor *Morza i innych mórz* (warto przypomnieć, że tom ten najpierw odrzucony został przez Biuro Literackie, a następnie wydany przez Instytut Mikołowski i nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia) nie znajduje swojego miejsca w kanonie, bo jest postmodernistą szczególnego rodzaju: prawdopodobnie Baczewski to największy erudyta spośród aktywnych dziś polskich poetów, permanentnie wpuszcza on czytelnika w Borgesowskie niemal przestrzenie utkane z cytatów, kryptocytatów, kunsztownych aluzji i pastiszy – jednocześnie jednak jego twórczość nie ma nic wspólnego z takim rodzajem hermetyzmu, który „ashberiańskiej" poezji zarzucał kiedyś Podsiadło.

Zawierciański autor jako sprawę absolutnie priorytetową traktuje bowiem spotkanie, do którego dochodzi w przestrzeni tekstu[2] (nawet jeśli tekst ten nieraz zdaje się z czytelnika szydzić lub po prostu stawiać mu zbyt wysokie wymagania), wciąż traktuje odbiorcę jak partnera w procesie doświadczenia lekturowego. Nie jest to koncept, który ewoluowałby w tej twórczości, stanowi on bowiem absolutną podstawę projektu Baczewskiego i konsekwentnie przewija się na przestrzeni całego dorobku poety. Już w debiutanckiej książce autora z roku 1994 znajdziemy wyrazisty ślad tak właśnie zorganizowanej relacji nadawcy i odbiorcy – utwór *Akme* otwierają dwa motta oraz specyficzna dedykacja: „No, Tobie, a komu?" (s. 14).

Twórca *Wierszy żebranych* z uwagą, jakiej wielu poetom brakuje, przyswoił sobie lekcję dekonstrukcji („Dosłowność. Trudno to sobie wyobrazić. Ale / żyjemy w czasach trudnej wyobraźni", *Ars Poetica XVII: Dosłowność*, s. 20) – derridiański sposób lektury postrzega nawet jako coś, co musiało się ostatecznie pojawić na horyzoncie myśli, coś, czego kultura zachodnia, ze wszystkimi jej sztywnymi regułami, w gruncie rzeczy doigrała się sama („Jak widać, nasz język jest opłakany u źródeł, /

[2] Nie mam oczywiście na myśli tego, że u Sosnowskiego, Sendeckiego czy późnego Siwczyka status czytelnika jest mniej istotny – chodzi raczej o to, że taki zarzut postawiony wymienionym poetom nie może zostać odparty na podstawie samych ich tekstów. Nie zmienia to jednak faktu, że lekceważenie czytelnika jest wielu piszącym dziś autorom imputowane zupełnie bezpodstawnie.

nie trzeba mu skalpela dekonstrukcji", *Ars Poetica XXIII: Distilled from pure grain*, s. 157). W żadnym wypadku nie czyni jednak z tego bariery w kontakcie z czytelnikiem, który na próżno miałby szukać w wierszu godnego zaufania podmiotu-przewodnika. Jest wręcz odwrotnie: właśnie znaczeniowa labilność, ciągła niepewność „bycia zrozumianym" wzbudza obsesyjną potrzebę komunikacji. Inna sprawa, że instancja „osoby mówiącej" u Baczewskiego jest ciągle silna, inaczej niż w przypadku sporej części poetów inspirowanych pismami Derridy czy de Mana. Kontekst dekonstrukcji nie służy bowiem autorowi *5 poematów* do całkowitej decentracji podmiotu, ale umożliwia ekstremalny eksperyment autokreacyjny, na co wskazuje już sam pseudonim Marka Kowalika.

Charakterystyczną relację „Baczewskiego" i odbiorcy doskonale przedstawia utwór *Ars Poetica XXXI: Do czytelnika* z tomu *Wybór wierszy*:

> nie mów że nie zostaliśmy stworzeni dla siebie
> Ty jesteś dla mnie a ja dla Ciebie
> dwaj nieistotni ludzie odnajdują istotę w spotkaniu ze sobą
>
> […]
>
> ułożę ten wiersz w takt mojego oddechu
> wdech – i to co banalne
> wydech – i sens bez skazy
>
> sto lat temu pozwoliłbym sobie na inny wiersz w tej sprawie
> dziś usilnie pragnę pozostać przy tym co mamy
>
> dziś wszyscy wszystko wiedzą
> wiersze są tylko po to by się spotkać
>
> […]
>
> Ty i ja
> dopasowani do siebie jak klucz do zamka
> jedyna właściwa z miliardów kombinacji
> cała ta wredna matematyka która była przeciwko nam
> teraz wyraźnie zaczyna nas prowadzić za rączkę
>
> [s. 85-86]

Strategia poety, jak widać, interesująca jest przede wszystkim z jednego powodu: otóż jej podstawy kwestionują funkcjonujące w powszechnej opinii założenie, że literatura, która pozostaje „kompatybilna" z ponowoczesnym obrazem świata, staje się ostatecznie hermetyczna i odwraca się plecami do czytelnika. Okoliczności, w jakich powstaje dziś

poezja, skłaniają podmiot liryczny do całkowicie odmiennych działań: „dziś usilnie pragnę pozostać przy tym co mamy" – pisze autor *Kasandry…* i wykorzystuje współczesne położenie poezji w świecie do tego, aby nawiązać dialog z czytelnikiem („Odejmuję od ust, waszych ust, mowę / […] by uczynić język / wiotkim narzędziem satysfakcji, / waszej satysfakcji, nie mojej, // nie środkiem, lecz przedmieściem kontaktu / ciała z ciałem", *Ars Poetica XXIX: Głos*, s. 88). To naturalnie element gry: każde zdanie, jakie wychodzi spod pióra Baczewskiego, czytać możemy jako komunikat, który już został wykrzywiony przez „permanentną parabazę alegorii tropów", a poziomów, na których dochodzi tu do interakcji z odbiorcą, nie sposób policzyć. Czytelnik serdecznym gestem jest zapraszany do rozmowy, ale jednocześnie nieustannie testuje się przecież jego erudycję i zastawia się na niego kolejne pułapki, przyjmujące na przykład postać przekręconych cytatów czy zaskakujących parafraz, jak choćby ma to miejsce w puencie szóstej części poematu *Ikonopisanie*: „Na dnie każdego, kto zwątpił, jest bowiem / jeden taki rozżarzony do białości sopel / lód, co płonie ponad wszelkie zwątpienie // choćby w nas było prawo niemoralne, / niebo nad nami było pochmurne, / a na tym niebie – sierp i młot księżyca" (s. 68).

Problematyzowanie aktu komunikacji nie jest jedną metadyskursywną praktyką obecną w poezji Baczewskiego – równie istotna, ale i traktowana przez autora z podobnym dystansem, jest tu kwestia ontologicznego statusu wiersza. Najlepiej widać to chyba w kolejnym utworze z cyklu *Ars Poetica*. W części XXVII, oparzonej prostym podtytułem *Wiersz*, czytamy:

> ten wiersz nie wypowiada słów
> lecz raczej wypowiada wojnę słowom
>
> […]
> wydaje się że wiersz ma tylko początek
> a więc nie jest kijem
> który ma dwa końce
> nie jest również prawdą
> która ma początek i koniec
> ani światem
> który ma tylko koniec
> zły koniec
>
> bo świat jest tym czym jest
> prawda jest tym czym nie jest
> a wiersz jest w równym stopniu
> tym czym jest
> i tym czym nie jest

Tekst ten nie tylko przywodzi na myśl słynny wiersz *Czym mógłby być*[3] Piotra Sommera, ale – być może przede wszystkim – stanowi kolejny element, który w sugestywny sposób kwestionuje podstawy dychotomii, o jakiej wspominałem we wstępie: podział na twórczość wyrastającą ze świata i świat reprezentującą oraz twórczość, która jest wsobna i z rzeczywistością wcale się nie kontaktuje, nie jest po prostu możliwy do obronienia. Baczewski doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że szeroko pojęty sens przekazu językowego jest tworem widmowym, ma niejasny status i przypomina raczej proces niż byt – to rzecz jasna proces permanentnego odwlekania tego, co „naprawdę" chce się powiedzieć. Język ubierać ma w jasno określone struktury to, co wymyka się wszelkim próbom systematyzacji i stratyfikacji, dlatego nigdy nie artykułujemy tego, co chcemy wyrazić, komunikat zawsze jest już „gdzie indziej" niż intencja. Jednocześnie język jest przestrzenią, w której sens jest pierwiastkiem podlegającym nieprzerwanym negocjacjom, odbiorca i nadawca muszą nawiązać porozumienie – nawet jeśli używają medium dokonującego licznych przekłamań – bo to oni wspólnie pracują na znaczenie.

Tym, co wydaje mi się szczególnie fascynujące u autora *Wyboru wierszy*, jest fakt, że nigdy nie podejmuje się on tego rodzaju negocjacji, występując z jednej tylko pozycji: Baczewskiego-erudytę w każdej chwili wyprzeć może Baczewski-banalista, „św. Baczewski" niespodziewanie zmienia się w jednego z największych wulgaryzatorów polskiej poezji ostatnich lat („Wszystkie najwyższe szczyty zostały już dawno zdobyte. / Teraz trzeba się wspinać coraz niżej i niżej", *Ars Poetica XXXII: Manifest poetycki*, s. 121), a Baczewskiego-klasycystę częstokroć zdaje się nudzić jego własna wzorcowość, przez co już po kilku wersach do głosu dopuszcza czekającego w kolejce Baczewskiego-awangardystę. Sama pozycja „autora" w tej poezji została, ma się rozumieć, w odpowiedni sposób zredefiniowana – doskonale widać to w przewrotnym wierszu *Ars Poetica XXXVII: Spotkanie z czytelnikiem* (s. 141), gdzie to odbiorca tekstu poetyckiego staje się osobą publiczną i prawdziwym obiektem zainteresowania środowiska literackiego złożonego z licznych pisarzy zafascynowanych wysiłkiem lektury.

Dzieje się tak, bo Baczewski jest poetą po nietzscheańsku odrzucającym przekonanie o istnieniu jakiegoś podstawowego, „zerowego" poziomu ontologicznego, który nie były skażony estetyką czy ideologią – do prawdy nie można dotrzeć, można ją tylko wykreować i uczynić prawdą powszechną, tym samym ukrywając jej konstrukcyjną specyfikę i nadając jej status bytu „esencjalistycznego". Poecie jednak nie zależy na zakamuflowaniu pozorności lekturowego doświadczenia. Często puszcza on oko do czytelnika, ale nie próbuje go okantować,

[3] Zob. P. Sommer, *Czym mógłby być*, [w:] tegoż, *Po ciemku też*, Poznań 2013, s. 44.

powołując się na zamykające wszelką dyskusję kategorie szczerości czy autentyczności: „Z wnętrza płomienia lepiej widać świat, / który zbudowany jest bardziej z zasłony / niż z tego, co za nią" (*Wnętrze płomienia*, s. 133); „Prawda to zmyślenie, nieco bardziej skuteczne / od innych i jako taka, musi być trzymana pod / specjalnym nadzorem, w domu wariatów i wariantów" (*62*, s. 160).

Właściwie o każdym wartym uwagi poecie ostatniego ćwierćwiecza mawia się, że jest twórcą „osobnym" – nic w tym złego, warto jednak zwrócić uwagę, że o owej „osobności" nie decydują ostatecznie sami twórcy, a krytycy; Baczewski, choć sam sprawnie wymyka się definicjom, bez wątpienia jest autorem, o którego peryferyjności przesądziły działania krytyków – krytyków projektujących zbyt wąskie ramy dla dyskusji o poezji.

TOMASZ DALASIŃSKI

Antologie nowej poezji polskiej w latach 1989-2000

W niniejszym szkicu chciałbym zająć się problemem antologii nowej poezji polskiej z lat 90. ubiegłego wieku. Problem ten, obecny w dyskursie krytycznym[1], w zasadzie nie istnieje – bądź istnieje śladowo – w analizach historycznoliterackich. Postaram się (z konieczności skrótowo) omówić pięć, moim zdaniem, najważniejszych tego typu pozycji. Antologie te – *przyszli barbarzyńcy*, *Po Wojaczku 2. „Brulion" i niezależni*, *Macie swoich poetów*, *Antologia* (pod redakcją Wojciecha Wilczyka) i *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999* (pod redakcją Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego) – warto przeanalizować pod względem teleologicznym (tj. w odniesieniu do celów, jakie przyświecały ich redaktorom), funkcjonalnym (tj. w kontekście funkcji, jakie antologie spełniać miały w życiu literackim) oraz w perspektywie realnych skutków pojawienia się ich na rynku wydawniczym.

Już na wstępie należy dokonać podziału wymienionych pozycji ze względu na ich immanentny charakter; cztery pierwsze antologie zaklasyfikować trzeba do grupy progresywnych *quasi*-manifestów, natomiast wybór wierszy dokonany przez Honeta i Czyżowskiego – do grupy regresywnych antologii *quasi*-panoramicznych. *Quasi*-manifestowość czterech pierwszych antologii sprowadza się, najogólniej rzecz ujmując, do tego, że książki te miały w zamierzeniu redaktorów spełniać nie tylko funkcje prezentacyjne (czyli prezentować dorobek poetów urodzonych w latach 60.), ale i zapowiadać nowe (czy przynajmniej teoretycznie nowe) opcje, głosy i idiomy poetyckie, które miały decydować o przyszłym rozwoju polskiej poezji. Brak klasycznego manifestu poezji „brulionowej" (nawiasem mówiąc – cokolwiek termin poezja „brulionowa", z dzisiejszej perspektywy, miałby oznaczać) przyczynił się do tego, że rolę manifestu przejęła sama literatura, a zatem, że manifesty twórców urodzonych w latach 60. miały charakter poetyki immanentnej. W odróżnieniu od tych czterech zbiorów *Antologia*… Honeta i Czyżowskiego nie rości sobie prawa do bycia

[1] Mam tu na myśli umieszczane w rozmaitych czasopismach recenzje poszczególnych antologii, których – co trzeba przyznać – jest całkiem sporo.

jakimkolwiek manifestem, ale, w zamierzeniu antologistów, stanowić ma swoistą mapę polskiej literatury lat 90., mapę, której kształt zdeterminowany ma być nie przez jakiekolwiek sympatie redaktorów ani upodobania estetyczne, ale przez artystyczną jakość tekstów poetyckich.

Antologia *przyszli barbarzyńcy*, opublikowana w roku 1991 w serii *biblioteka „brulionu"*, to pierwsza pozycja zbiorowa prezentująca wiersze twórców związanych z krakowskim czasopismem i wobec niego satelickich. Książka podpisana jest inicjałami nazwisk autorów, których wiersze weszły w jej skład (na okładce widnieje napis b.g.wstajmfśke). W antologii swoje teksty opublikowali: Marcin Świetlicki, Jakub Ekier, Marcin Sendecki, Artur Grabowski, Wojciech Wilczyk, Robert Tekieli, Paweł Filas, Manuela Gretkowska, Marcin Baran, Krzysztof Koehler, Marzena Broda, Paweł Górecki, Maciej Maleńczuk i Krzysztof Jaworski. Przedstawiony w książce zbiór wierszy podzielony został na pięć części, których układ nie wydaje się motywowany w sposób inny niż poprzez próbę uwyraźnienia polifoniczności i sprzeczności w obrębie spektrum prezentowanych dykcji poetyckich (rację miała Adriana Szymańska, dostrzegająca w takim podziale rodzaj *silva rerum*[2]). Wiersze nie są sygnowane nazwiskami autorów, ale symbolicznymi grafikami możliwymi do rozszyfrowania dopiero po ich skonfrontowaniu ze skorowidzem, w którym konkretnej grafice odpowiada imię i nazwisko autora (i tak np. wielorybowi odpowiada Jakub Ekier, a sześciu ludzikom – Robert Tekieli). Tytuł antologii jest jednocześnie tytułem wiersza Tekielego, który nawiązuje do tekstu Konstantinosa Kawafisa *Czekając na barbarzyńców* (w nawiązaniu tym zresztą – prawdopodobnie – pośredniczą eseje Zbigniewa Herberta z *Barbarzyńcy w ogrodzie*).

Antologia *przyszli barbarzyńcy* miała być literacką prowokacją, wyrazem buntu młodych autorów przeciwko poezji zaangażowanej społecznie i politycznie, jaka dominowała w Polsce – przynajmniej w odczuciu twórców związanych z „brulionem" – w latach 80. Co ciekawe – bunt ten był niejako sankcjonowany instytucjonalnie, gdyż druk książki sfinansowały Urząd Miasta Krakowa[3] i Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Po ponad 20 latach od jej wydania można stwierdzić, że jej wpływ na życie literackie ostatniej dekady ubiegłego stulecia ograniczył się do dwóch kwestii: po pierwsze – książka stała się swego rodzaju wstępem do wydanej kilka lat później antologii *Macie swoich poetów*, której oddziaływanie na ruch literacki i sam kształt literatury okazało się znacznie donioślejsze, a po drugie – to właśnie od tytułu antologii Karol Maliszewski ukuł sformułowanie „barbarzyńcy" na

---

[2] Zob. A. Szymańska, *Przyszli barbarzyńcy*, „Przegląd Powszechny" 1992, nr 2, s. 318.

[3] Dofinansowanie książki przez krakowski Urząd Miasta nie może dziwić ze względu na fakt, że wszyscy autorzy tekstów pomieszczonych w antologii byli w jakiś sposób związani z Krakowem.

określenie opozycyjnych w stosunku do „klasycystów" poetów związanych z „brulionem". Ten termin krytycznoliteracki przez stosunkowo długi okres – mimo licznych prób wyjścia poza logocentryczną opozycję Maliszewskiego – determinował sposób odczytywania nowej poezji polskiej.

Podobne cele, jakie przyświecały autorom *przyszłych barbarzyńców*, warunkowały także, jak się wydaje, działania Jarosława Klejnockiego jako redaktora antologii *Po Wojaczku 2. „Brulion i niezależni"*. Pozycja ta, wydana w 1992 roku w Warszawie, jest drugim tomem (nawiązującej do zredagowanej przez Bohdana Urbankowskiego i Bogdana Drozdowskiego tyleż słynnej, co dyskusyjnej antologii *Od Staffa do Wojaczka* z 1988 roku) książki zatytułowanej *Po Wojaczku 1. Antologia poezji polskiej 1971-1991*[4]. W antologii Klejnockiego opublikowane zostały wiersze 29 poetów, m.in. Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Marcina Barana, Krzysztofa Koehlera i Marcina Sendeckiego. *Po Wojaczku 2*… w zamierzeniu prezentować miała przede wszystkim poezję autorów urodzonych w latach 60. i związanych z „brulionem" (we wstępie do książki Klejnocki, wchodząc nieco w kompetencje socjologii i psychologii literatury, stwierdza, że w Polsce młodym poetą jest osoba między trzydziestym a czterdziestym rokiem życia; co ważne, właśnie w takim wieku byli podówczas wzmiankowani twórcy), i to zarówno w opcji „barbarzyńskiej" (za patrona tej opcji – co z dzisiejszej perspektywy może wydawać się niesłuszne – Klejnocki uznał Adama Zagajewskiego), jak i klasycyzującej (tutaj mianem patronów redaktor określił m.in. Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza). Antologię Klejnockiego można interpretować jako antologię manifestową, choć jej manifestowość jest zdecydowanie mniej radykalna niż ta, z jaką mamy do czynienia w *przyszłych barbarzyńcach*. Polega ona głównie na przedstawianiu twórczości poetów, którzy do momentu opublikowania wierszy w antologii nie wydali jeszcze własnych książek poetyckich, ale byli autorami najczęściej drukowanymi w młodoliterackich czasopismach, a więc, tym samym, na ukazywaniu nowych strategii pisania, nowych poglądów na literaturę oraz nowych sposobów literackiego uczestniczenia w życiu społecznym (mowa tu przede wszystkim o dostrzeżonych przez Annę Nasiłowską: antyetycyzmie, kontestacji, feminizmie, pacyfizmie, antyestetyce, agresywności, ironii i antyestetyczności oraz o niemal programowym ataku na twórców nowofalowych[5]). Bardzo istotną funkcję spełnia w *Po Wojaczku 2*…

[4] W tym miejscu warto wspomnieć, że antologię zamyka aneks pod tytułem *Uderz w kanapę… czyli przyczynek określający stan i jakość życia literackiego w III Rzeczypospolitej A.D. 1992*, w którym wydawcy obydwu części *Po Wojaczku*… polemizują z ze swoimi krytykami.

[5] Zob. A. Nasiłowska, *Massa tabulettae*, „Res Publica Nowa" 1993, nr 2, s. 49.

wstęp do antologii, w którym Klejnocki, po pierwsze, odnotowuje fakt braku zainteresowania krytyki literackiej młodą poezją oraz wskazuje na potrzebę takiego zainteresowania, po drugie – pozytywnie waloryzuje środowisko „okołobrulionowe", uznając, że wprowadza ono do polskiej literatury pewne nowe jakości i po trzecie – sugeruje podział nowej poezji na barbarzyńską i klasycystyczną, co stanowi antycypację o kilka lat późniejszej definicji Maliszewskiego. Można uznać, że *Po Wojaczku 2…*, podobnie jak *przyszli barbarzyńcy*, jest książką, która ma charakter *sui generis* prolegomeny do *Macie swoich poetów*.

Antologia *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy* (w dalszej części szkicu posługiwał się będę skrótowcem MSP), stanowiąca logiczne następstwo dwóch omówionych przed momentem książek, po raz pierwszy wydana została w roku 1995, dwa lata później opublikowano jej nieco zmodyfikowaną wersję. Redaktorami obydwu wydań są Krzysztof Varga, Paweł Dunin-Wąsowicz i Jarosław Klejnocki, a pomysłodawcą – Janusz Koryl[6]. Antologię sami jej twórcy nazwali załącznikiem do słownika młodej literatury *Parnas bis*; nie ulega wątpliwości, że te pozycje należy, przynajmniej do pewnego stopnia, rozpatrywać łącznie, i to nie tylko ze względu na fakt, że zarówno MSP, jak i *Parnas bis* redagowały te same osoby, ale przede wszystkim z powodu tożsamości teleologicznej i programowej, z jaką mamy do czynienia w obydwu książkach.

Jak redaktorzy zaznaczyli we wstępie do antologii, MSP ma charakter prezentacyjny, tzn. w sposób eklektyczny przedstawia najbardziej wyraziste zjawiska w poezji, abstrahując od ich wartości artystycznej. Antologia prezentuje twórczość zarówno poetów urodzonych w latach 60., jak i 70., chociaż zdecydowanie skupia się na tych pierwszych, umieszczając ich w rozmaitych konfiguracjach i kontekstach środowiskowo-kulturowych (mam tutaj na myśli przede wszystkim przynależność poszczególnych autorów do trwałych lub efemerycznych grup i formacji artystycznych). Redaktorzy dokonali bardzo wyraźnej hierarchizacji objętościowej, najwięcej miejsca (spośród 103 autorów w wydaniu I i 122 w wydaniu II) poświęcając najbardziej uznanym autorom (Świetlickiemu i Podsiadle), usiłując tym samym waloryzować i systematyzować zjawiska w ówcześnie nowej polskiej poezji. Próba takiej waloryzacji i systematyzacji dostrzegalna jest w samym doborze i rozkładzie materiału literackiego, choć – co interesujące – nie występuje na płaszczyźnie postulatywnej. Jest wręcz odwrotnie – we wstępie do MSP pada bowiem stwierdzenie: „Pragniemy podkreślić, że nie jest naszą ambicją ustawianie nowych hierarchii,

[6] Zob. *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, red. P. Dunin-Wąsowicz i K. Varga, Warszawa 1998, s. 122.

podsycanie dyskusji lub prowokowanie przewartościowań"[7]. Wydaje się jednak, że stwierdzenie to ma charakter ironiczny – jest przecież rzeczą oczywistą, że już samo pojawienie się na rynku ideowo zaangażowanej (o czym świadczy powinowactwo książki z *Parnasem bis*) antologii musiało skłaniać środowiska krytyczne do polemik, a w dalszej perspektywie – w jakiś sposób hierarchizować polską scenę poetycką: albo sankcjonując jej dotychczasowy, „brulionowy" porządek, albo go reorganizując.

MSP stała się zatem antologią *quasi*-manifestową, mimo iż na pierwszy rzut oka przypomina antologie panoramiczne; jak słusznie zauważyła Ewa Nawój, jest ona „gorącym, nieoczyszczonym zapisem pewnego stanu »na dziś«. I tak tę książkę należy traktować, pamiętając o prawach dojrzewania, nie spełnia ona bowiem innej roli jak ta, którą w latach 80. spełniała seria wydawanych co roku zeszytów pod wspólnym tytułem *Debiuty*, opracowanych przez Jerzego Leszina i A[n]drzeja K. Waśkiewicza"[8]. Tym samym za zasadniczy cel autorów wyboru uznać należy próbę pokazania, po pierwsze, jak największej liczby strategii literackich, jakimi posługiwali się młodzi poeci, a po drugie – spektrów tematycznych, na jakich koncentrowała się nowa poezja. Redaktorzy, jak już wspomniałem, starali się dokonać wyrazistych hierarchizacji na mapie nowej poezji polskiej – poświęcenie największej ilości miejsca poezji Świetlickiego i Podsiadły świadczy niewątpliwie o tym, że redaktorzy MSP ideowo powiązani byli ze środowiskiem „brulionu", co z kolei wpłynęło na fakt, że antologia stała się w gruncie rzeczy miejscem manifestowania postaw artystycznych i światopoglądowych zbliżonych do tych reprezentowanych przez twórców „okołobrulionowych". Zarówno MSP, jak i *Parnas bis* można więc traktować jako kontynuanty estetycznej i ideologicznej polityki (dodajmy: polityki nieco symplifikującej postulowane i realizowane programy artystyczne), jaką w krakowskim, a potem warszawskim, „brulionie" uprawiał Robert Tekieli.

Publikacja omawianej antologii wywołała w środowisku literackim żywe dyskusje (*notabene* – niewielki odsetek głosów, zwłaszcza krytycznych, na temat książki redaktorzy umieścili w obrębie antologii jako jej uzupełnienie). MSP okazała się w czytelniczym odbiorze książką kontrowersyjną, którą jedni uznawali za udaną próbę pokazania (lub raczej: udaną próbę zbliżenia się do pokazania) całokształtu nowej poezji polskiej z połowy lat 90., inni natomiast zarzucali jej chaotyczność, niekoherencję, tendencyjność, średniactwo, powielanie stereotypów

---

[7] P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, *Wstęp*, [do:] *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy*, red. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1996, s. 5.

[8] E. Nawój, *Od Kochanowskiego do Wencla*, „Magazyn Literacki" 1997, nr 3-4, s. 52.

odnoszących się do poszczególnych autorów, wreszcie – spóźnioną prowokacyjność i skandaliczność. Najbardziej złośliwi krytycy powoływali się przy tym na appendix do antologii, w którym znalazł się m.in. niesłusznie uznawany za programowy dla tzw. „barbarzyńców" wiersz Zbigniewa Sajnoga *Flupy z pizdy*.

Z dzisiejszej perspektywy wyraźnie widać, że antologia MSP jest pozycją, której daleko do jakiegokolwiek obiektywizmu, że utrwala ona podział na klasycystyczne i barbaryzujące skrzydła poezji lat 90., a także – że przedwcześnie nobilituje twórczość poetów, którzy nie znaleźli miejsca w *mainstreamie* historii literatury. Niemniej jednak jest to książka wartościowa w tym sensie, że stanowi ona obraz fermentu, jaki dokonywał się w polskiej poezji w połowie ostatniej dekady XX wieku, oraz że jest ambitną – choć z góry skazaną na niepowodzenie – próbą zbiorowego ukazania całokształtu pojedynczych gestów artystycznych. Współcześnie antologię tę, jak się zdaje, należy czytać jako dokument historyczny, który przynosi wiedzę nie tyle na temat samej literatury, co na temat życia literackiego i środowisk literackich w latach 90.

Kontrowersje wokół MSP musiały spowodować – i spowodowały – zaistnienie tendencji rewizjonistycznych, czy też takim mianem się określających, które najdobitniej dały o sobie znać w projekcie antologii Wojciecha Wilczyka. Projekt ten został opublikowany w roku 1999 pod najprostszym z możliwych tytułów, mianowicie – *Antologia*. W książce znalazł się wybór poetyckiej i prozatorskiej twórczości dwudziestu jeden autorów, którzy według Wilczyka mieli największy wpływ na rozwój polskiej literatury w latach 90. Autorami tymi są: Marcin Baran, Miłosz Biedrzycki, Darek Foks, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Mariusz Grzebalski, Krzysztof Jaworski, Paweł Konnak, Tadeusz Pióro, Jacek Podsiadło, Marcin Sendecki, Andrzej Sosnowski, Dariusz Sośnicki, Andrzej Stasiuk, Dariusz Suska, Krzysztof Śliwka, Marcin Świetlicki, Olga Tokarczuk, Krzysztof Varga, Adama Wiedemann i Grzegorz Wróblewski.

We wstępie do antologii Wilczyk stwierdza, że jego ambicją było zaprezentowanie faktycznego oblicza generacji autorów urodzonych w latach sześćdziesiątych. Wilczyk rozumiał to zresztą nie tylko metaforycznie, ale i literalnie – wybrane fragmenty twórczości poszczególnych autorów dopełnione są portretami fotograficznymi poetów i pisarzy wykonanymi przez samego redaktora. Dokonany przez Wilczyka wybór był – z natury rzeczy – subiektywny; niestety, był również tendencyjny. W gronie twórców zaproszonych do wzięcia udziału w projekcie antologii znaleźli się bowiem tylko tacy poeci i pisarze, którzy wcześniej publikowali bądź byli wzmiankowani na łamach „Gazety o Książkach" i reprezentowali opcję barbarzyńską lub banalistyczną. Wilczyk zatem, zamiast, jak sam zakładał, przedstawienia

prawdziwego oblicza wybranych przez siebie autorów, powielił krytycznoliterackie stereotypy i *quasi*-terminologiczne etykiety, za pomocą których w tamtym czasie interpretowało się twórczość poetów urodzonych w latach 60. Tym samym zamierzony przez Wilczyka rewizjonizm sprowadzony został do autorskiego punktu widzenia, stał się więc rewizjonizmem subiektywistycznym, propozycją daleką od *explicite* wyrażonych celów powstania antologii. Niemniej jednak antologia Wilczyka wydaje się cenna, gdyż pokazuje, że spory o hierarchie w poezji czy w ogóle w literaturze lat 90. nie wygasły wraz z opublikowaniem monumentalnej MSP.

Ostatnią antologią, o której warto tutaj wspomnieć, jest wydana w 2001 roku *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999* (wydanie II, z roku 2004, obejmuje okres 1990-2000). Cele powstania tej pozycji antologiści dookreślili we wstępie: „Poprzez nasze opracowanie nie pragniemy wyręczać krytyków w ich pracy, jak również nie mamy zamiaru ignorować poglądów czytelników. Toteż zamiast hierarchii, środowisk i obiegów proponujemy czytelnikom autorów i ich wiersze. Mamy nadzieję, że staną się one przyczyną wielu rozważań nad tym fragmentem literatury lat 90., który mieści się w zaproponowanych przez nas kryteriach"[9]. Deklaracja ta ma związek z tym, co krytycy określają mianem zakończenia „karnawału" nowej literatury polskiej (które miało miejsce około roku 1997) i ustabilizowania się sytuacji na rynku poetyckim; ta stabilizacja umożliwiła próbę stworzenia panoramicznej antologii prezentującej najciekawsze (co nie znaczy: najbardziej wartościowe artystycznie) propozycje poetyckie ostatniej dekady XX wieku.

Założeniom Honeta i Czyżowskiego nie sposób odmówić ambicji: nie jest przecież tajemnicą, że solidna antologia panoramiczna wyznaczać powinna pewne punkty orientacyjne, które umożliwiałyby przeciętnemu czytelnikowi choćby powierzchowne zrozumienie literatury i życia literackiego w jakimś okresie. Antologia panoramiczna ma bowiem za zadanie dotarcie do nie-specjalistów, do czytelników niewykwalifikowanych i niezwiązanych z żadnymi środowiskami literackimi, takich zatem, którzy literaturę niejako oglądają z zewnątrz. W tej sytuacji powstaje pytanie, czy antologia Honeta i Czyżowskiego spełniła te niezwykle ambitne zamierzenia? Wydaje się, że jest to kwestia co najmniej dyskusyjna. Z jednej strony antologii nie sposób odmówić pewnej przekrojowości i różnorodności, z drugiej jednak strony – ta przekrojowość i różnorodność warunkowana jest przez samą strukturę antologii panoramicznej i sama przez się nie rozstrzyga o jakości książki. Ponadto, czytając antologię Honeta i Czyżowskiego nie sposób oprzeć

---

[9] R. Honet, M. Czyżowski, *Wstęp*, [do:] *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, red. R. Honet i M. Czyżowski, Kraków 2001, s. 7.

się wrażeniu, że jest ona – przynajmniej do pewnego stopnia – przepisaniem *Macie swoich poetów* (co zresztą sugerował Dunin-Wąsowicz) z pominięciem kontekstu manifestowo-ideowego, a zatem – nie stanowi ona próby spojrzenia na sytuację poezji końca XX wieku z całkiem nowej perspektywy. Od MSP antologię krakowskich redaktorów różni w zasadzie jedynie zwrócenie większej uwagi na poezję autorów młodszych, urodzonych w latach 70., oraz starszych, urodzonych przed rokiem 1960. Co więcej – wybory wierszy poszczególnych poetów w dużej części nie są reprezentatywne, tzn. nie ilustrują najistotniejszych cech idiomów poszczególnych twórców, ale zdradzają estetyczne sympatie antologistów. Problematyczne wydaje się też przekonanie redaktorów, że ich antologia prezentuje najciekawsze zjawiska w poezji lat 90. Problematyczność ta wynika z faktu, iż antologiści skupili się na przedstawieniu poezji związanej z dużymi ośrodkami kulturalnymi – Warszawą, Krakowem, Poznaniem czy Wrocławiem – pomijając tym samym środowiska lokalne i regionalne jako takie, które nie odegrały w rozwoju literatury żadnej roli bądź odegrały role marginalne. Takie postawienie sprawy zdaje się dyskusyjne, bowiem to właśnie w latach 90. mieliśmy do czynienia z decentralizacją życia literackiego, a co za tym idzie – z rozwojem literackiego regionalizmu i wpływem lokalnych środowisk i grup poetyckich na kierunek, w jakim podążała ówczesna młoda literatura.

Podsumowując, wypada powiedzieć, że książka Honeta i Czyżowskiego nie spełnia wymagań, jakie można stawiać antologii pretendującej do miana panoramicznego opisu sytuacji w polskiej poezji lat 90. Otwartą sprawą natomiast pozostaje to, czy taką antologię w ogóle da się skomponować; jak do tej pory na tak postawione pytanie należy odpowiedzieć negatywnie, choć odpowiedź ta nie wyklucza prób tworzenia wyborów wierszy ostatniej dekady XX wieku podejmowanych na początku następnego stulecia. Najbardziej interesującą, ale i najbardziej symptomatyczną, z takich prób wydaje się zredagowana przez Tadeusza Dąbrowskiego antologia poezji z lat 1976-2006 pod tytułem *Poza słowa*[10]. Symptomatyczność tej książki zasadza się na tym, że kryteria przyjęte przez Dąbrowskiego dowodzą, iż możliwość powstania jakiejkolwiek panoramicznej antologii jest dyskusyjna. Wiąże się to z *explicite* zaznaczonym przez redaktora faktem subiektywności selekcji tekstów literackich, tzn. uzależnienia wyborów od indywidualnych preferencji estetycznych:

> Na początku była wiara. Wiara w wiersz i w obiektywne, ponadindywidualne kryteria „poetyckości", niebędące sumą

[10] Zob. *Poza słowa. Antologia wierszy 1976-2006*, wstęp, wybór i red. T. Dąbrowski, posł. M. Stala, Gdańsk 2006.

> gustów i preferencji czytelniczych, niezależnie od tradycji, z jakiej czerpie autor. Lektura ponad tysiąca książek poetyckich, w większości po prostu książek z wierszami, budziła coraz to nowe wątpliwości, mnożyła pytania o sensowność całego projektu, kusiła możliwością bezkarnej dezercji, tak – dezercji – bo redagowanie antologii jest udziałem w szeregu bitew i bitewek. Batalia, którą Czytelnik będzie miał okazję prześledzić, a w której występuję raczej w roli szeregowego niż dowódcy, nie toczy się pod flagami literackich środowisk ani w imię zdewaluowanych opozycji typu: tradycjonalizm – awangardyzm, klasycyzm – barbaryzm, nie jest starciem z kimś, ale z czymś, mianowicie: ze skrajnym tekstualizmem, „estetycznym nihilizmem", z intertekstualnością opartą na pustej aluzyjności, z markującym głębię hermetyzmem, najkrócej mówiąc – z tymi zapędami współczesnego wierszopisarstwa, które czynią z tekstu poetyckiego przedmiot użytkowy, grę towarzyską, zabawkę, krzyżówkę bez hasła, rebus. Jako redaktor czuję się – powtarzam – szeregowym, lecz szeregowym przekonanym do swoich racji na tyle, by bez wahania przyznać: to była moja wojna [podkr. T.D.][11].

Okazuje się zatem, że każda antologia literacka jest nie tylko wyborem tekstów, ale i wyrazem określonej metodologii czytania literatury i sposobów indywidualnego orientowania się w kulturze (o czym dobitnie świadczy na przykład wybór tekstów krytycznych o nowej literaturze dołączony do antologii *Poza słowa* jako obszerny aneks). Choć więc teoretycznie dokonanie w miarę reprezentatywnego wyboru wierszy napisanych w latach 90. (czy też w dekadzie 1989-1999, jeśli przyjęlibyśmy zewnątrzliterackie, historyczno-społeczno-polityczne kryterium periodyzacyjne) jest możliwe – mimo że byłaby to bez wątpienia praca niezwykle żmudna, a jej efekt przybrałby zapewne kształt dzieła kilkutomowego – to w praktyce nierealna zdaje się obiektywna ocena całokształtu materiału literackiego, a tym samym przygotowanie takiego wyboru tekstów, który nie budziłby żadnych kontrowersji (w perspektywie doboru autorów i wierszy) oraz miał charakter *stricte* panoramiczny.

[11] T. Dąbrowski, *Wstęp*, [do:] *Poza słowa*, s. 5.

ŁUKASZ GRAJEWSKI

Samotność w twórczości Jerzego Pilcha. Zarys

Monoseologowie oraz przygodni badacze problemu samotności zgodnie podkreślają jej różnoraką nieoczywistość i względność, wymieniają wiele kontekstów, w których może się manifestować, i splotów problemowych, w których partycypuje[1]. Samotność, jako coś nieoczywistego także aksjologicznie, swoją złożoność ujawnia również w twórczości Jerzego Pilcha. Będziemy się tu jej przyglądać w perspektywie monoseologii. Tekst ten jest – rzecz jasna – jedynie skromnym zarysem potencjalnych zagadnień, dających się rozwijać w bardziej złożonych pracach.

Jednym z głównych problemów jest tu pytanie – jakiego rodzaju samotności doznaje podmiot w tej twórczości, jak samotność się tam manifestuje oraz w jakich kontekstach się pojawia. Pilch, w niedługim eseju *Uwagi o samotności* z tomu *Pociąg do życia wiecznego* (2007), aktualizuje, poczynione niegdyś przez Jean-Jacques'a Rousseau oraz nieco później przez Janusza Gajdę[2], konstatacje w takiej oto postaci:

> Liczne napływające na mój konkurs opowiadania [materialnym efektem konkursu jest zbiór *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*] są świadectwem samotności i są rezultatem samotności. W pisaniu, w ogóle w uprawianiu sztuki bez samotności, bez świadomie wybieranej samotności, bez kultu samotności nie dojdzie się do niczego. Owszem, jest to trudne, ale prawdziwa samotność jest jak każdy Wielki Głód: niebywale wyostrza zmysły. Widać każdy szczegół, słychać każdy szept. Samotność prowadzi do twórczości. Twórczość ratuje przed samotnością. Splot ten jest nieusuwalny[3].

[1] Zob. choćby J. Gajda, *Samotność i kultura*, Warszawa 1987.

[2] „[...] twórczość prowadzi do wspólnoty, a przez to jest formą przezwyciężenia samotności, dodajmy: samotności psychicznej. Sam jednak akt twórczy wymaga skupienia i powoduje pewnego rodzaju izolację od ludzi. Sprzyja mu samotność fizyczna. Twórczość bowiem jest w gruncie rzeczy działalnością indywidualną, nawet wtedy, gdy dzieło jest wynikiem pracy całego zespołu" – tamże, s. 125.

[3] J. Pilch, *Uwagi o samotności*, [w:] tegoż, *Pociąg do życia wiecznego*, Warszawa 2007, s. 36.

Jak pisze Agnieszka Gawron, samotność w myśli Rousseau „jako działalność twórcza, z samej swej istoty skierowana na zewnątrz, może być próbą nie tylko nawiązania dialogu, ale i ustanowienia wspólnoty z innymi"[4]. Samotność ta, zakładając ów aspekt wspólnotowy, nie jest zatem absolutna, przynajmniej na niektórych płaszczyznach. Jest to widoczne, jak pokazuje Czesława Piecuch, nawet w myśli Friedricha Nietzschego, który ustami Zaratustry rzecze: „Jam jest umęczony swą mądrością jak pszczoła, co za wiele miodu zebrała [...] pożądam rąk, które by się po nią wyciągnęły"[5]. Jan Szczepański pisze z kolei:

> By móc w pełni działać w świecie zewnętrznym, w tych wszystkich grupach, instytucjach, kręgach, urzędach, we wszystkich rolach, jakich udział w życiu społeczeństwa ode mnie wymaga – muszę mieć ostoję w moim życiu wewnętrznym, która daje mi niezbędny dystans, odwagę, gotowość rezygnacji, poczucie wewnętrznej samowystarczalności[6].

Warto przywołać tu jeszcze konkluzję Przemysława Parszutowicza, który pisze, że „uczucie osamotnienia może się pojawić jedynie pod warunkiem zachwiania związku pomiędzy dwoma członami relacji jednostka – wspólnota [...], natomiast jakakolwiek forma eliminacji czy negacji któregoś z członów tej relacji uniemożliwia pojawienie się tego uczucia"[7].

Wartościowe będzie zatem postrzeganie twórczości Pilcha w optyce relacji jednostkowość – wspólnotowość. Relacja ta da się ujmować dwojako – w odniesieniu do bohatera-narratora (a więc świata przedstawionego) lub w odniesieniu do samego pisarza.

---

[4] A. Gawron, *Samotność jak problem literaturoznawczy*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki i W. Tyburski, Toruń 2006. Zob. również B. Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Gdańsk 2009.

[5] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 7; cyt. za: Cz. Piecuch, *Konstytutywna rola samotności*, [w:] *Zrozumieć samotność*. Warto dodać, ze Piecuch wymienia również Platona czy K. Jaspersa, który pisał: „gdybym tylko poprzestał na tym, co zyskuję dla siebie w skupieniu, wówczas nic nie zyskałbym" – K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkowicz, Wrocław 1993, s. 84; cyt. za: Cz. Piecuch, dz. cyt. Co prawda postawy Nietzschego i Platona z jednej strony oraz Jaspersa z drugiej się różnią, to jednak w obie jest wpisana interakcja z innymi ludźmi.

[6] J. Szczepański, *Osamotnienie i samotność*, w: tegoż, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1980, s. 25. Pisze on tam również: „[...] twórczość nie jest *creatio ex nihilo*, lecz jest nową kombinacją elementów świata ludzkiego już istniejących, zanim twórca połączył je w nowy sposób i nadał im nowy kształt, będący emanacją jego indywidualności. Twórczość, nawet w fizycznej nieobecności innych ludzi, jest zawsze aktem dokonującym się w zgiełku intensywnego ścierania się z postaciami ludzi, których tworzymy lub dla których tworzymy. Twórczość dokonuje się zawsze w walce, napięciu, zaangażowaniu w cudze ludzkie sprawy" tamże, s. 28-29.

[7] P. Parszutowicz, *O pojęciu samotności i uczuciu osamotnienia*, [w:] *Zrozumieć samotność*, s. 169.

Perspektywa autobiograficzna

Dokonanie tego rozróżnienia rodzi pytanie o autobiografistyczną tożsamość tych podmiotów – bohatera-narratora oraz autora. Wszystkie utwory literackie Pilcha są bowiem w mniejszym lub większym stopniu, mniej lub bardziej jawnie, autobiograficzne. Mówiąc w skrócie: u progu ich lektury jest (czy też: może być) podejmowany pakt autobiograficzny[8] między czytelnikiem a autorem, pozwalający – do pewnego stopnia – postrzegać narrację prowadzoną przez bohatera-narratora (czy raczej: bohaterów-narratorów) jako mówienie samego autora, co może prowadzić do przyjęcia przez czytelnika niefikcjocentrycznego stylu odbioru, aktualizującego poszczególne utwory, tworzące swoisty Autobiograficzny Ciąg Narracyjny[9], jako manifestujące Pilchowską postawę autobiograficzną[10]. Zawiązanie owego paktu jest możliwe, gdyż prozy te wprost i bezspornie sygnalizują swój wymiar autobiograficzny[11] – zarówno w obrębie jednego utworu, jak i w intertekstualnej przestrzeni całego pisarskiego dorobku Pilcha

Mimo owego wymiaru autobiograficznego jest jednak konieczna jeszcze świadomość oddziaływania w tej twórczości żywiołu autokreacyjnego – polegającego choćby na prowadzonej prowokacyjnej grze z czytelnikiem, dokonywanej w ramach realizacji tak zwanej postawy wyzwania[12]. O skutkującym naiwną, trywialną, dosłowną lekturą powieści *Pod Mocnym Aniołem*, niedostrzeganiu tej prowokacyjnej gry pisze choćby Krzysztof Uniłowski[13]. Pisze on również: „Kpiąc z własnych tekstowych wcieleń, autor [Pilch] jednocześnie żyrował ich wiarygodność, sugerując, że przynajmniej w pewnym stopniu podziela ich kondycję"[14]. W każdym razie: w przypadku lektury dzieł Pilcha komfortowy odbiór autobiograficzny jest destabilizowany przez działającą w nich ironię[15].

---

8 Termin w znaczeniu sformułowanym w: Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

9 Zob. M. Wołk, *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, Białystok 2004.

10 Zob. J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia autobiograficzna*, [w:] tegoż, *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993.

11 Są tu spełniane na przykład takie sygnały autobiograficzne, jak perseweracja pewnych motywów i wątków, pisarska tożsamość narratora czy obecność sygnatur typu „Juruś P.". Zob. tamże.

12 Charakterystycznej również dla twórczości T. Konwickiego i W. Gombrowicza. Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

13 K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*, [w:] *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner i T. Żukowski, Warszawa 2013.

14 Tamże, s. 313.

15 Por. K. Stachowicz, *Poetyka ironii w twórczości prozatorskiej Jerzego Pilcha*, Kraków 2009 [praca magisterska, maszynopis] http://www.up.krakow.pl/polski/prace_studentow/prace_magisterskie/mgr_ironia.pdf.

Dlatego też powyższe oddzielenie autora i bohatera-narratora, choć pozornie dające się unieważnić przez konstatację wymiaru autobiograficznego, należy respektować. Będziemy tu mówić o samotności podmiotu (oraz samotności wyrażanej przez podmiot)[16], który będzie swego rodzaju archi-podmiotem[17], to jest podmiotem syntetycznym łączącym inwariantne cechy wszystkich autobiografizujących podmiotów Pilchowskich[18]. Autobiograficzność będzie tu jedynie przyzwoleniem na jednostronną determinację owego archi-podmiotu tymi cechami, które przynależą do Jerzego Pilcha jako realnego autora, lecz nie na odwrót. Innymi słowy: będziemy postrzegać owe podmioty przez pryzmat Pilcha – jego wizerunku w przestrzeni mediów, jego biografii i tak dalej, ale tylko w ograniczonym stopniu będziemy postrzegać tego autora przez pryzmat stworzonych przez niego postaci literackich – to znaczy: oddzielimy sąd o podmiocie literackim od sądu o podmiocie rzeczywistym, te drugie formułując w bardzo ograniczonym stopniu. To rozdzielenie dotyczy oczywiście głównie powieści i opowiadań – nie zaś analiz oraz interpretacji dzienników i esejów, a więc form mających charakter dokumentu.

Samotność fizyczno-społeczna

Odnośnie do postawionego pytania o problem samotności w tej prozie możemy zapytać: czy samotność manifestowana i ewokowana w twórczości Pilcha ma charakter destrukcyjny, czy też twórczy[19], konstytutywny. Jednakże zanim odpowiemy, należy wpierw przyjrzeć się podstawowym rodzajom samotności obecnym w badanych utworach.

U progu dalszych rozważań stoi także konieczność zdania sobie sprawy z tego, czym jest samotność, jak może być ona definiowana – i która z tych definicji będzie tu efektywnym narzędziem. Spośród wielu ujęć wypadnie nam wybrać kilka – samotność jako konstrukt złożony mieni się semantyczną feerią, oświetlającą badaną tu problematykę z wielu interesujących stron.

Parszutowicz wyróżnia dwa podstawowe znaczenia samotności, odpowiadające sferom: praktycznej oraz teoretycznej. W tej pierwszej „samotność występuje jako fenomen psychologiczny, czyli jako

[16] Por. A. Gawron, dz. cyt., s. 31.

[17] Pojęcie utworzone przez analogię do pojęcia archi-interpretacji, zob. A. Stoff, *O pojęciu interpretacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska" 41, Toruń 1993.

[18] W dalszej części, by nie wprowadzać zbędnej pojęciowej redundancji, będę stosować zwrot „podmiot Pilchowski" (w różnych fleksyjno-stylistycznych wariantach) na oznaczenie archi-podmiotu tych utworów.

[19] W kontekście opozycji twórcza – destrukcyjna samotność analizuje A. Latawiec, *Destrukcyjny czy twórczy charakter samotności (ujęcie systemowe)*, [w:] *Zrozumieć samotność.*

poczucie bądź uczucie osamotnienia"[20]. Druga, teoretyczna, implikuje „znaczenie logiczne (korelacyjne) związane ściśle z logicznym problemem »jedno–wiele«, w którym samotność rozumiana jest jako odrębność"[21]. Autor podkreśla, że oba znaczenia się ze sobą wiążą. „Na przykład samotność Robinsona Cruzoe mieści oba znaczenia samotności – przebywa on na wyspie do pewnego momentu sam [aspekt teoretyczny] i czuje się na niej samotny [aspekt praktyczny]"[22]. Podobnie będzie z samotnością podmiotu Pilchowskiego, o czym powiemy. To podstawowe rozróżnienie, choć nie zawsze wprost eksplikowane, będzie obecne w naszych rozważaniach.

Gajda wyróżnia zasadniczo trzy rodzaje samotności czy też trzy płaszczyzny samotności: fizyczną (społeczną), psychiczną oraz moralną[23]. Nie będziemy ich tu teraz definiować, przywoławszy je tylko w celach sygnalizacyjnych – zostaną one rozwinięte w dalszej części.

Definicja Marcina Jaranowskiego, jak podkreśla sam autor, ujmuje samotność w sensie bardzo abstrakcyjnym, opierając się na pojęciu immanencji. Istotę tej samotności, odniesionej do metafizyki, „stanowi motyw izolacji i niemożliwość doświadczenia współobecności tego, co wobec odłączonego podmiotu (podmiotów) autonomiczne, tzn. wejścia we względnie trwałą relację z kimś lub czymś innym niż on sam"[24].

Opierając się na powyższych skrótowych przybliżeniach, możemy wskazać na oblicza samotności podmiotu Pilchowskiego.

Zazwyczaj prowadzi on życie w pojedynkę. To znaczy: nie ma żony ani dzieci, jest mężczyzną po 40. roku życia, a więc spełnia wszelkie kryteria tak zwanego „starego kawalera". Wyjątkiem jest tu jedynie Gustaw ze *Spisu cudzołożnic* – ma on bowiem żonę, jednakże w świecie przedstawionym tej powieści jest ona nieobecna, wyłącznie się o niej mówi – oraz mający liczną rodzinę Paweł Kohoutek z *Innych rozkoszy*; rodzina ta jest jednak wpisana w opresywny paradygmat fantazmatu ewangelickiego, krępujący definiowanie własnej tożsamości bohatera – jest zatem obca i wroga. Podmiot Pilchowski jest więc najczęściej samotny w sposób fizyczno-socjologiczny. Widać to choćby w *Monologu z lisiej jamy*, w którym tytułowa przestrzeń (lisią jamą jest tu piwnica)

20 P. Parszutowicz, dz. cyt., s. 164.
21 Tamże.
22 Tamże.
23 Zob. J. Gajda, *Trzy aspekty samotności jako determinanta stylu życia i uczestnictwa w kulturze*, [w:] *Zrozumieć samotność.* Artykuł jest fragmentem przywoływanej tu już książki tego badacza: *Samotność i kultura*.
24 M. Jaranowski, *Samotność post-metafizyczna*, w: *Zrozumieć samotność*, s. 101.

wyznacza miejsce odosobnienia[25]. Podobnie samotny jest także narrator opowiadania *Kraków* z debiutanckiego tomu *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* oraz narratorzy innych próz: opowiadań z tomu *Moje pierwsze samobójstwo*, powieści *Marsz Polonia*, *Pod Mocnym Aniołem* czy *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*. Ten rodzaj samotności będzie zatem odpowiadał rozumieniu teoretycznemu Parszutowicza, czyli swego rodzaju odrębności.

Czas, kobiecość, samotność. W stronę fantazmatu

Nie oznacza to jednak, że podmiot Pilchowski jest typem pustelnika. Spotyka on się bowiem niejednokrotnie z kobietami, nie jest to zatem odrębność absolutna, charakterystyczna, jak pisze Gajda, choćby dla opuszczonych przez rodzinę, starszych ludzi. Rezultatem dokonywanej przez Pilcha autokreacji, wspomnianej gry z czytelnikiem w pozycji wyzwania, jest stworzenie wizerunku, mówiąc potocznie, kobieciarza. Ta etykieta przylgnęła do autora *Innych rozkoszy*, o czym zaświadcza Uniłowski w swoim artykule[26]. Motyw erotycznych relacji damsko-męskich w tej prozie ma postać persewerującą i obejmuje niemal całą tę twórczość.

Przybliżenie charakteru tych relacji ma duże znaczenie dla zrozumienia istoty samotności Pilchowskiego podmiotu. O kobiecości w tej prozie pisałem gdzie indziej[27], tu problem ten przybliżę skrótowo.

Pilchowski podmiot postaci kobiece najczęściej uprzedmiotawia[28] (nie dotyczy to oczywiście członkiń rodziny w partiach wspomnieniowych). Programowy seksizm Pilcha wyraża się w językowej etykietyzacji – chodzi o uprzedmiotawiające pseudonimowanie. Kobiety bywają tam nazywane bowiem często nie imieniem, lecz pseudonimami

---

25 Narrator tej prozy (monodramu) jest o tyle wyjątkowy, że jak sam wyznaje, przed laty miał żonę i „nieudanego syna". Porzucił ich jednak i rozpoczął samotne życie w piwnicy.

26 „Zdarzało się, że w tym samym materiale dziennikarskim pisarza zrazu przedstawiano na wzór tekstowych sobowtórów, a więc jako lowelasa, prowokatora, faceta po alkoholowych przejściach, »konesera kobiet i trunków«. W innym z kolei czasopiśmie o autorze *Pod Mocnym Aniołem* mogliśmy przeczytać: »Ma dwie słabości: kobiety i alkohol«" – K. Uniłowski, dz. cyt., s. 320. Warto dodać, że takie etykiety są współtworzone choćby przez wizerunki nagich kobiet, które możemy zobaczyć na okładkach powieści Pilcha: *Monolog z lisiej jamy* (wydanie z 1996 r.) oraz *Inne rozkosze* (wydanie z 2004 r.).

27 Zob. Ł. Grajewski, *„Zażegnać fenomen obojętności świata". Postacie kobiece w twórczości Jerzego Pilcha*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk i P. Tański, Toruń 2015.

28 Przykładowo: „Po kilku kolejnych minutach doczekałem się: z morza płomieni wynurzyła się Wenus w białej bluzce, rocznik, na oko sądząc: 1979, nota, na oko sądząc: pełne jedenaście punktów. Zawsze mi się zdawało, że w życiu nie ma sytuacji, w której nie przydałaby się fantastyczna laska" J. Pilch, *Miasto utrapienia*, Warszawa 2008, s. 34.

typu: „Najpiękniejsza Kobieta Świata" (*Moje pierwsze samobójstwo*), „Szpetna Czarnulka" (*Spis cudzołożnic*), „Krtań Anioła" oraz „drugorzędna piosenkarka z pierwszorzędnym biustem" (*Marsz Polonia*) czy też „Piękna Pietia" (*Miasto utrapienia*)[29]. Jest to rzecz jasna efekt subiektywnej narracji (jakże dalekiej od naiwnie postrzeganego obiektywnego autobiografizmu jako zaświadczania o tak zwanej „prawdzie"). Postrzega się tam zatem kobietę jako obiekt seksualnego (i wyłącznie takiego) pożądania.

Jest to jednak pewien pozór wynikający z konsekwentnie realizowanej strategii prowokatora. Kobiecość potencjalnie nosi tam bowiem w sobie także pierwiastek ocalający. Pilchowski podmiot dąży do miłości, pragnie współobecności. Uwidacznia się to we wszystkich perspektywach czasowych[30]. Persewerująca wiwisekcja: uporczywe powroty w przeszłość wiążą się między innymi z inicjacją: alkoholową oraz seksualną (obie odnajdziemy w *Tysiącu spokojnych miast*[31], inicjacyjne po części jest również *Miasto utrapienia*). Teraźniejszość podmiotów Pilchowskich to fasadowy szowinizm, za którym się kryje, czy też: przez które się jakoś wyraża, pragnienie miłości, będące znakiem nie tylko już samotności fizycznej czy też samotności społecznej, lecz dojmującego poczucia osamotnienia. W tym miejscu łączą się wymieniane przez Parszutowicza oba aspekty samotności – teoretyczny i praktyczny: podmiot Pilchowski jest zarówno samotny (ang. *aloneness*), jak i osamotniony (ang. *loneliness*)[32], co najwyraźniej chyba wyraża się w opowiadaniu *Najpiękniejsza Kobieta Świata* ze zbioru *Moje pierwsze samobójstwo* – z tytułową bohaterką narrator chciałby tam bowiem „mieszkać w wiecznie zasypanym śniegiem domu, karmić psy i koty, wieczorami oglądać filmy na HBO i pić herbatę z sokiem malinowym"[33]. Finał tej prozy jest znamienny i może patronować całej twórczości Pilcha:

---

[29] Choć zjawisko to dotyczy, w mniejszym stopniu, także mężczyzn, Np. w *Marszu Polonia*. Z kolei „Pan Trąba" z *Tysiąca spokojnych miast* tekstową sygnaturę może zawdzięczać nieukrywanym przez niego predylekcjom do nadmiernego spożywania alkoholu.

[30] „Człowiek musi wiedzieć, skąd przyszedł i dokąd zmierza, gdyż taka jest jego natura. Należy on do układów samosterujących, a te muszą mieć swoje „zaprogramowanie" (przyszłość) i swoją pamięć (tradycję). Samotność (alienacja) jest sprzeczna z naturą człowieka i w ogóle wszystkich istot żywych" – A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1974, s. 249. Cyt. za J. Maciuszek, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*, Wrocław 1996, s. 113.

[31] Por. wątek z tzw. „anielicą mojej pierwszej miłości".

[32] Angielskie (oraz niemieckie: *Alleinsein – Einsamkeit*) ekwiwalenty są wymieniane przez Parszutowicza dla ukazania tej różnicy, która została zatarta w obsługującej oba znaczenia „samotności" polskiej, zob. P. Parszutowicz, dz. cyt., s. 165.

[33] J. Pilch, *Najpiękniejsza Kobieta Świata*, [w:] tegoż, *Moje pierwsze samobójstwo i dziewięć innych opowieści*, Warszawa 2006, s. 32.

> Wiedziałem, niezbicie wiedziałem, że wreszcie spotkałem kogoś (kogoś, mój Boże), z kim spędzę resztę życia, kto da mi siłę, kto będzie nade mną czuwał i nad kim ja będę czuwał; wreszcie spotkałem kogoś, z kim będę mieszkał w wiecznie zasypanym śniegiem domu, karmił psy i koty, wieczorami oglądał filmy na HBO i pił herbatę z sokiem malinowym. Wiedziałem to niezbicie i natychmiast postanowiłem się moją nową wiedzą z Najpiękniejszą Kobietą Świata (teraz też Jedyną Kobietą Świata) – podzielić. – Spędzę z tobą resztę życia – wyszeptałem jej do ucha. – To niemożliwe – odpowiedziała nieoczekiwanie mocnym głosem. – Dlaczego? – dotykałem ustami jej mokrych włosów. – Bo ja kocham mojego męża. Nie wiem, czy powiedziała to szeptem, czy na głos; nie pamiętam. Pamiętam katastrofalną ciszę, jaka zapadła ponad prześcieradłem, ponad nami i ponad całym opustoszałym miastem[34]. (Wyróżnienia – moje).

Owa Najpiękniejsza Kobieta Świata (transformująca w Jedyną Kobietę Świata) jest kobietą fantazmatyczną, „pięknem tak doskonałym jak geometria i tak przepuszczalnym jak powietrze"[35]. Transformacja przymiotnika w jej pseudonimie jest istotna – sygnalizuje bowiem chwilowe przewartościowanie, dokonane przez narratora. Jest ona wyłącznie ciałem, lub, jak powiedziałby Jean-Paul Sartre, nieprzenikalnym ciałem-dla-Innego[36]. Fantazmatyczna kobieta z przywołanego opowiadania Pilcha wyraża pragnienie wejścia w podmiotową relację, któremu jednocześnie towarzyszy gorzka („katastrofalna cisza") konstatacja egzystencjalnej samotności, gdyż, jak pisze Iwona Stachowska, „możliwy jest tylko taki związek, w którym jako podmiot postrzegam drugiego przedmiotowo, a postrzegając Innego jako podmiot, samego siebie sprowadzam do roli przedmiotu. W relacji bycia oglądanym i bycia oglądającym jeden człon zawsze panuje nad drugim"[37]. Podmiot Pilchowski jest więc zatem osamotniony w swej fizycznej odrębności oraz jednocześnie, mimo generowania fantazmatów, tego osamotnienia świadomy.

Krzysztof Uniłowski interpretuje *Pod Mocnym Aniołem* jako powieść o miłości – powieść ta „pomyślana pierwotnie jako literacki «traktat o nałogu», zamieniła się w wyznanie miłosne"[38]. W tym utworze odnajdziemy kolejną kobietę fantazmatyczną – Albertę Lulaj, pomagającą wyciągnąć narratora z głębi pijackich upodleń. Można odnieść do niej

[34] Tamże, s. 32-33.
[35] Tamże, s. 35.
[36] Zob. I. Stachowska, *Samotność ciała*, [w:] *Zrozumieć samotność.*
[37] Tamże, s. 173.
[38] K. Uniłowski, dz. cyt., s. 324.

wyróżniony przeze mnie fragment cytacji z *Najpiękniejszej Kobiety Świata*: Alberta Lulaj czuwa nad narratorem i daje mu siłę. Jej prefiguracją jest Gracha Petersburg z napisanego w latach 90. *Monologu z lisiej jamy*. Dla prowadzącego narrację mieszkańca piwnicy stanowi ona jedyny pomost z rzeczywistością oraz źródło zaopatrzenia. Jej rolę w życiu narratora dobrze ilustrują dwa fragmenty:

> A Gracha Petersburg? Jak dotarłaby do mnie? Jak nad stertami wykrwawionych nieboszczyków udałoby się jej rozpostrzeć mleczne skrzydła swej opiekuńczości? Jakim sposobem karmiłoby mnie biedactwo?[39].

> Dlaczego jej nie ma…? Dlaczego nie ma jeszcze Grachy Petersburg? Dlaczego ona się spóźnia? Panie, dlaczego jej nie ma?[40].

Można odnieść wrażenie, że miłość w tej prozie ma charakter postulatywny, to jest – jakoś uobecnia się jedynie w opowieści, która przez to staje się kompensacyjna. Miłość, jako niemożliwy do spełnienia postulat, rodzi fantazmat, rozumiany tu przeze mnie tak, jak jest on rozumiany przez Jana Sowę w *Fantomowym ciele króla*. Narzędzie psychoanalizy, wykorzystane przez Sowę do charakteryzowania sarmackiej podmiotowości, może być przydatne i tu. Przywołane opowiadanie *Najpiękniejsza Kobieta Świata* będzie bowiem takim właśnie „wyobrażonym scenariuszem, w którym podmiot jest obecny, a który przedstawia w sposób mniej lub bardziej zniekształcony przez procesy obronne spełnienie jakiegoś pragnienia”[41].

Fantazmat ten mógłby stać się enklawą[42], gdyby nie ironiczny dystans, którego źródłem jest wspomniana samoświadomość. Na ten dystans słusznie wskazuje Czapliński, piszący o *Tysiącu spokojnych miast*[43]. Oksymoroniczne – zdawałoby się – pojęcie groteski nostalgicznej nosi w sobie ładunek ambiwalencji, narrator bowiem:

> Kocha swoją przeszłość, ale równocześnie ironizuje, bo ironia czyni go człowiekiem wolnym od iluzji, że to, co minęło,

---

[39] J. Pilch, *Monolog z lisiej jamy*, Kraków 1996, s. 8.
[40] Tamże, s. 21
[41] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52. Cyt. za J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 41.
[42] Taką fantazmatyczną enklawę tworzy choćby J. Lechoń w wierszu *Proust* z tomu *Srebrne i czarne* (1924). Zob. B. Czarnecka, *Ruchomy na szali wagi: Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.
[43] P. Czapliński, *Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia*, [w:] tegoż, *Świat podrobiony: krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003.

> jest wzniosłe. Ironię zaś osiąga się dzięki przesadzie, która nie pozwoli nam zapomnieć, że zarówno opowieść o inicjacji, jak i egzaltacja wspomnieniowa to po prostu konwencje literackie – dawno ułożone wzorce, w które każda biografia prędzej czy później wpadnie[44].

Kompensacja jest zatem ułomna, pozorna, częściowa. Zamiast ukrywać Realne, wydobywa je na powierzchnię. Dzieje się tak zarówno w groteskowo-nostalgicznych wiwisekcjach przeszłości, jak i, w zasadzie pozaczasowych, fantazmatach: *Najpiękniejszej Kobiecie Świata* czy *Innych rozkoszach*.

Wobec tego twórczość Pilcha możemy postrzegać jako szczególny przypadek autoanalizy dokonywanej pod wpływem doświadczenia samotności[45]. Pisze Gajda:

> Własna samotność, doznane porażki, a nawet klęski zmuszają do przeanalizowania swoich losów i zastanowienia się nad nimi, do samooceny dotychczasowego postępowania, które zazwyczaj prowadzi do ponownego odkrycia siebie i zrozumienia, a nawet w większym stopniu uczłowieczenia. Jednostki takie stają się wtedy bardziej ludzkie, wyrozumiałe dla innych. Przez pryzmat własnych doznań i doświadczonych cierpień wczuwają się w sytuację drugiego człowieka, uczą się go rozumieć[46].

Jak widzieliśmy, w ramach „przeanalizowania swoich losów i zastanowienia się nad nimi" podmiot Pilchowski podejmuje się snucia opowieści, w której sensu nabiera to, co dotąd było niekoherentne. „Tylko w opowieści jest rozwiązanie!"[47] – pisze Fryc Moitschek w *Wielu demonach*. „Ponowne odkrycie siebie" prowadzi tu jednak do uświadomienia sobie konwencjonalizacji zamykającej podmiot Pilchowski w łupinie subiektywizmu. Teza Franklina Ankersmita, brzmiąca „Narracje historyczne są interpretacjami przeszłości"[48], dobrze opisuje to zamknięcie, bowiem do takich właśnie narracji historycznych z grubsza możemy porównać niemal nerwowo powtarzane wiwisekcje

---

[44] Tenże, *Jerzego Pilcha groteska nostalgiczna*, [w:] tegoż, *Wzniosłe tęsknoty: nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.s. 231.

[45] A. Zieniewicz pisze: „Gdyby do wyjaśnienia posłużyć się starą jak świat metaforą akwatyczną „jeziora pamięci" – to Pilch postępuje w ten sposób, że wrzuca do jeziora kolorowe okruchy teraźniejszości i przygląda się, co je przyciąga. Jaką tajemnicę, leżącą tam na dnie, te okruchy oblepią tak, że będzie można dojrzeć jej zarys" – A. Zieniewicz, *Autofikcja. Fantazja jako praca pamięci. Zdarzenie wewnątrz opowieści (J. Pilch, P. Huelle)*, [w:] tegoż, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

[46] J. Gajda, *Trzy aspekty samotności*, s. 185.

[47] J. Pilch, *Wiele demonów*, Warszawa 2013, s. 64.

[48] Zob. F. Ankersmit, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.

przeszłości. Innymi słowy mówiąc: autoterapia przez twórczość jest tu niemożliwa.

Podsumowując: fantazmatyczna kobiecość jako kompensacja jest w tej twórczości jedynie postulatem. Zamiast łagodzić poczucie osamotnienia służy jako narzędzie poznawcze. Jednakże ta autoanaliza jest jednocześnie skazana na nieprzekraczalny subiektywizm[49] – czego świadomość wyraża się przez narratorską ironię. Uzyskany sens jest sensem jednostkowym (gdyż nie dociera się tam do jakiejś mitycznej obiektywnej prawdy o sobie samym) oraz jednak do pewnego stopnia skonwencjonalizowanym (przed czym ma chronić ironia). Samotność prowadzi tam do twórczości, twórczość jednakże nie chroni przed samotnością.

Samotność twórcza

Powyższe uwagi prowadzą nas do ponownego podjęcia tematu samotności twórczej (tudzież: samotności twórcy). Samotność jako warunek twórczości – twórczość jako relacja ze wspólnotą – ten symbiotyczny związek w przypadku pisarstwa Jerzego Pilcha komplikuje się na co najmniej dwu płaszczyznach: w świecie przedstawionym powieści oraz w świecie realnym (to jest: pozaliterackim).

W pierwszym przypadku chodzi o to, co zostało już sformułowane powyżej: twórca, jako kodyfikator kultury, tego, co Symboliczne[50], poznając reguły gry, poznaje jednocześnie tej gry ograniczenia. Demistyfikacja fantazmatu ogranicza możliwości wyjścia z osamotnienia.

W drugim mam tu na myśli to, co również było już sygnalizowane, a czego najwyraźniejszym przykładem jest trywializacja powieści *Pod Mocnym Aniołem* oraz etykietyzacja Jerzego Pilcha jako autora. Skutek to oczywiście konieczności kompromisowego funkcjonowania w kulturze popularnej.

---

[49] „Próba opisania doświadczenia źródłowego, bezpośredniego oglądu świata jest nieosiągalna, ponieważ owo doświadczenie nie istnieje dla nas przed jego własnym opisem" – B. Choińska, *Interpretacje myśli Jacquesa Lacana – Slavoj Žižek versus Samuel Weber*. http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article614, dostęp: 24.02.2015.

[50] Wcześniej użyte pojęcie Realnego oraz to użycie pojęcia Symbolicznego odsyła do rozumienia tych pojęć w duchu prac J. Lacana. Zob. tamże. Można by rozwijać ten wątek, tj. podjąć się interpretacji twórczości Pilcha w kontekście Lacanowskiego pojęcia Traumy. „Trauma [...] nie podlega reprezentacji, tylko powtarzaniu, które nie jest reprodukcją efektu traumatycznego (referencją ani symulacrum), ale jego produkcją" (L. Magnone, *Traumatyczny realizm*, „Poznańskie Studia Polonistyczne", Seria Literacka 2005, nr 12, s. 27). Autobiograficzny Ciąg Narracyjny Pilcha można by postrzegać jako tego typu „cykl powtarzania, repetycji, które zaczynają nadwątlać samo przedstawienie i autonarrację" (D. Skrabek, *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, [w:] *...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz i R. Sioma, Kraków 2008, s. 108). Nie miejsce to jednak na dłuższe rozważania w tym kontekście.

Jak zaświadcza Uniłowski, Pilch może przyjmować wobec czytelników postawę wyzwania (oscylując wokół wierzchołków Ja – Ty Autobiograficznego Trójkąta)[51], jednakże zasadniczo partnerzy tej gry ustępują mu pola. Większość ma zawsze rację, a jeśli tak jest, to *Pod Mocnym Aniołem* – zarówno powieść, jak i jej ekranizacja Wojciecha Smarzowskiego[52] – stanowi autobiograficzne wyznanie eksalkoholika. I to nic, że Dariusz Nowacki pisał, iż

> historia zawarta w *Mocnym Aniele* nie jest prostą opowieścią o piekle alkoholizmu i w ogóle niewiele ma wspólnego z rzeczywistością pozaliteracką. Główny bohater tej powieści jest nie tylko figurą na wskroś oryginalną i literacko „zakręconą", lecz przede wszystkim niepodobna go utożsamić z osobą autora. Autobiografizm to – w tym przypadku – pułapka zastawiona na czytelnika prostolinijnego, najgorszy zaś sposób czytania tego utworu to lektura ufundowana na naiwnym przekonaniu, że pisarz swoje w życiu wypił i na odwykach wycierpiał, toteż dobrze wie, o czym w swej książce rozprawia. Nic z tych rzeczy. *Pod Mocnym Aniołem* to żadne świadectwo. A jeśli już – świadectwo pozorne i nad wyraz pokrętne[53].

Uniłowski dodaje:

> Jak łatwo odgadnąć, Nowacki wystąpił w roli wołającego na puszczy. Nie znaczy to oczywiście, że inni recenzenci okazali się „czytelnikami prostolinijnymi", skorymi uznać przygody Jurusia za historię życia samego pisarza. Wręcz przeciwnie, relację między bohaterem-narratorem a autorem przedstawiano jako skomplikowaną, niejednoznaczną, a nawet pełną sprzeczności. Pisano więc o związku tego, co sztuczne, upozowane, odegrane i literackie, z tym, co osobiste, prywatne, autentyczne; zwrócono również uwagę na wyraźnie zaznaczoną w utworze paralelę między konfabulacjami alkoholików a pisarstwem pojmowanym jako forma autokreacji. Rzecz w tym, że wszystkie próby zniuansowania powieści zostały zupełnie zignorowane w przestrzeni komunikacji masowej![54].

Sam autor wyznawał:

> Pisarz, jeśli nawet mówi w wywiadzie o swoich książkach i o swoim losie, to dalej pisze. Nie ukrywam, że

[51] Zob. M. Czermińska, dz. cyt.
[52] Slogan z plakatu filmowego: „Film, który zachwieje Polską".
[53] D. Nowacki, *Ani do śmiechu, ani do łez*, „Gazeta Książki" 2000, nr 10. dod. do „Gazety Wyborczej" 24 października 2000 (nr 249). Cyt. za K. Uniłowski, dz. cyt., s. 317.
[54] K. Uniłowski, dz. cyt., s. 318–-319.

> manipuluję w moich książkach i wywiadach elementami autobiograficzności. Mieszam fikcję z własnym przeżyciem. Bo czym jest literatura? [...] Jest ona połączeniem fikcji i rzeczywistości. Pisząc fikcję, udaję, że to czysta autobiografia, i na odwrót, pisząc rzekomą autobiografię, wkładam tam historie fikcyjne[55].

Owo wołanie na puszczy krytyków i samego autora uświadamia nam daleko idącą rozbieżność między twórcą a wspólnotą. Zamiast porozumienia mamy nieporozumienie. Kontakt, relacja ze wspólnotą jest – ale powierzchowna, fasadowa. Patrząc z tej perspektywy, po raz kolejny widzimy nadmierny optymizm sformułowania: „Samotność prowadzi do twórczości. Twórczość ratuje przed samotnością". Jest to przy tym swoista samotność psychiczna (kulturowa). Zwraca na to uwagę Gajda, który słusznie ustrzega się upraszczania relacji twórca – wspólnota[56]. Pilch jest takim (a przynajmniej: może być) właśnie twórcą potencjalnie samotnym w swoim sukcesie twórczym.

Pewien refleks nieco innej „samotności w tłumie", tym razem formułowanej nie przez Pilcha, lecz jego narratora, odnajdziemy w opowiadaniu *Miłość ściętej głowy* ze zbioru *Moje pierwsze samobójstwo*:

> Nikt z cierpliwie stojących w kolejce po autograf czytelników nigdy nie wpada na brawurowy pomysł, żeby czcigodnego autora zaprosić na wódkę. Nie przychodzi im do głowy, że ten niemal ogarniający się od natrętów przybysz z Warszawy tak się boi samotnego powrotu do hotelu, że napiłby się z każdym. Nigdy żadna z namiętnie gapiących się dziewcząt nie poszerza brawury spojrzenia i nawet nie daje czułego znaku powieką. Zero przenikliwości. Śladu intuicji, że człowiek nieraz desperacko się zastanawia, czy nie zaproponować kolacji umiarkowanie powabnej organizatorce, która właśnie rozlicza koszta podróży. W końcu wszyscy się rozchodzą, a umiarkowanie powabne organizatorki zostają. Ktoś musi zostać. Ktoś musi zostać, by nie zabił się ktoś[57].

Tęsknota za transcendencją

W twórczości Pilcha odnajdziemy również kilka interesujących fragmentów wskazujących na swoiste doświadczenie samotności

[55] M. Michalska, *Łoskot ronda ONZ. Rozmowa z J. Pilchem. Kandydatem do nagrody NIKE 2001 za powieść „Pod Mocnym Aniołem"*, „Gazeta Wyborcza" 7 września 2001 (nr 209). Cyt. za K. Uniłowski, dz. cyt., s. 319.

[56] Zob. J. Gajda, *Samotność i kultura*, s. 134-139. Gajda pisze, że twórca „może także odczuwać samotność wynikającą z niewłaściwego lub płytkiego odbioru jego dzieł. Jest bezsilny wobec takiej ich interpretacji" – tamże, s. 134.

[57] J. Pilch, *Miłość ściętej głowy*, [w:] tegoż, *Moje pierwsze samobójstwo*, s. 186.

moralnej. Nie jest ich wiele, lecz należy brać je pod uwagę. Samotność moralną definiuje się jako brak „związku z wartościami, symbolami i wzorami: wewnętrzną, duchową pustkę”[58]. Gajda pisze: „Brak sensu własnego życia, nieumiejętność precyzowania dalekosiężnych zadań wiążą się z kryzysem wartości. Wpędza on jednostkę w stan moralnej samotności. Dzieje się tak wówczas, gdy ideały, wartości i wzory zachowań są jej obce, tzn. wewnętrznie ich nie aprobuje”[59].

Dla nas będzie przydatna jednak zwłaszcza przywoływana już definicja Jaranowskiego. Przypomnijmy: istotę jego rozumienia samotności „stanowi motyw izolacji i niemożliwość doświadczenia współobecności tego, co wobec odłączonego podmiotu (podmiotów) autonomiczne, tzn. wejścia we względnie trwałą relację z kimś lub czymś innym niż on sam”[60].

Samotność Pilchowską możemy bowiem porównać do samotności post-metafizycznej ponowoczesnego człowieka kultury Zachodu, objawiającej się, mówiąc najogólniej, nieobecnością (demistyfikacją) transcendencji. W twórczości Pilcha nieobecność ta skutkuje komentowaną tu już nostalgią ironiczną (groteskową) – przeszłość jest widziana jako czas swego rodzaju fałszywej współobecności, demistyfikowanej, lecz utęsknionej.

> Ten wariant samotności nie jest efektem utraty współobecności, podobnie jak to jest choćby w przypadku osoby opuszczonej przez partnera lub partnerkę, lecz pojawia się jako rezultat poglądu, że współobecność nigdy nie wystąpiła, jak w przypadku kogoś, kto odkrywa, że jej bądź jego partner był oszustem. To dotkliwy rodzaj samotności, gdyż jest ona tutaj potęgowana przez nieobecność rozciągającą się w przeszłość. Osoba, która traci wiarę np. za sprawą demistyfikacji religii, nie będzie potrafiła cieszyć się minioną obecnością Boga w jej życiu, tak jak nie mogłaby radować się starymi fotografiami, na których towarzyszy jej nieuczciwy kochanek[61].

Można, jak sądzę, efektywnie próbować podać w wątpliwość powyższą konstatację. Wbrew temu, co pisze Jaranowski, tenże wariant samotności jest bowiem efektem utraty współobecności w tym sensie, że następuje jako zaprzestanie jej doznawania. Można prowadzić swego rodzaju dialektyczną grę – radować się starymi fotografiami, jako

[58] T. Gadacz, *O umiejętności życia*, Kraków 2002, s. 101. Cyt. za: J. Król, *Kultura masowa jako katalizator poczucia samotności*, [w:] *Zrozumieć samotność*, s. 191.
[59] J. Gajda, *Trzy aspekty samotności*, s. 182.
[60] M. Jaranowski, dz. cyt., s. 101.
[61] Tamże, s. 105.

przedstawieniami uobecniającymi[62], ambiwalentnie, to jest: emotywnie poddając się mistyfikacji (postawa ku kompensacji) i jednocześnie ironicznie broniąc się, przyjmując postawę kontestującego demistyfikatora (postawa ku autonomii). Tak też czyni Pilch, o czym już pisaliśmy.

Warto jednak przywołać te fragmenty z twórczości Pilcha, które świadczą o nieobecności transcendencji i tęsknocie do niej. Przyjmują one formę jakby post-epifajnijnej refleksji, spokojnego konstatowania. Widmo zmarłego dziadka narratora *Marszu Polonia* wyznaje bohaterowi:

> Niczego nie ma. W każdym razie z mojej grzesznej perspektywy niczego nie widać. Ani blasku, ani skraju szaty. Mrówcze życie wyroiło się na zagubionej w pustce planecie. Trawa wyrosła. Rzeki popłynęły. Mrówki zbudowały metro, napisały książki i wynalazły spodnie i pasek od spodni. Niczego nie ma[63].

Fryc Moitschek, będący do pewnego stopnia *porte-parole* autora, pisze w *Wielu demonach*:

> Demony nasze historie opowiadają. Nie ma siły. Każdy robak swój byt niepojęty łagodzi, jak umie. Cześć robactwa wyspecjalizowała się w konstruowaniu szybkich pojazdów, [...] jeszcze inni robakowie, dla ulżenia doli, grają na instrumentach, [...] inni umieją niezbicie dowodzić istnienia Robaka Wszechmogącego, który całe robactwo zbawi i da mu pokój wieczny na wieki wieków amen. My opowiadamy historie [...] W istocie jest jedna historia. Spod wszystkich, leżących jedna na drugiej jak w zbiorowej mogile, opowieści prześwieca jedna żywa opowieść. Człowiek rodzi się na dnie straszliwej czeluści, żyje nie wiadomo po co i umiera w męczarniach. Innej opowieści nie ma. Nie ma innego początku, innego środka i innego zakończenia. Obraz może być różny, ale ramę ma jedną: trumienną. Można wybrać tysięczne opcje ulgi, można wierzyć w Chrystusa, można samemu ogłosić się Chrystusem, można nieruchomo na własną śmierć czekać [...][64].

Fragmenty te mogą przywodzić na myśl doświadczenie samotności

---

[62] O różnicy między reprezentacją a przedstawieniem pisali M.P. Markowski (*Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999) oraz F. Ankersmit, dz. cyt.
[63] J. Pilch, *Marsz Polonia*, Warszawa 2008, s. 112.
[64] J. Pilch, *Wiele demonów*, s. 51-52.

metafizycznej w *Pornografii* Witolda Gombrowicza[65] oraz Pascalowską świadomość nieskończoności wszechświata[66]. Możemy powiedzieć, że przez twórczość Pilcha (a w zasadzie: późniejszą twórczość) prześwieca samotność moralno-metafizyczna, polegająca na doznaniu samotności wobec nieskończoności wszechświata (gdzie indziej Moitschek pisze o Ziemi: „tętniący biologią okruch krążący wokół czeluści"[67]) oraz nieobecności transcendencji.

***

Samotność w twórczości Pilcha jest, jak widzimy, problemem złożonym. Tu wskazaliśmy na podstawowe jej manifestacje i konteksty, problem ten domaga się jednak rozwinięć. Pulę problemową można by tu jeszcze powiększyć: wskazując na odrębność kulturową (dysonans między katolicyzmem a protestantyzmem[68] czy przestrzenią małego i dużego miasta) problem alkoholu jako maski (nie tylko w powieści *Pod Mocnym Aniołem*) czy doznanie starości i choroby, czego świadectwo odnajdziemy w wydanych niedawno dwu tomach dzienników[69] oraz w *Zuzie albo czasie oddalenia*[70].

Podsumowująco możemy stwierdzić, że samotność podmiotu Pilchowskiego polega na wielopłaszczyznowym doświadczeniu braku. Nie jest to jedynie samotność, lecz osamotnienie pojmowane jako deficyt miłości i relacji podmiotowych. Ponadto istotna jest tam również samotność twórcy oraz jego osamotnienie – podział ten jest aktualny i w tym odniesieniu. Nie należy również zapominać o samotności metafizycznej, która, choć pojawia się tam rzadko, to jest znamienna i może oświetlać całą tę twórczość. Jak widać, samotność ma tam – niczym narratorzy Pilcha – niejedno imię.

---

[65] Narrator podczas swego rodzaju wizji doznanej podczas mszy: „ziemia przeistoczyła się w planetę zawieszoną we wszechświecie" – W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 2014, s. 27.

[66] „Cały ten widzialny świat jest jeno niedostrzegalną drobiną na rozległym łonie natury. Żadna idea nie zdoła się do tego zbliżyć. Darmo byśmy piętrzyli nasze pojęcia poza wszelkie dające się pomyśleć przestrzenie; rodzimy jeno atomy w stosunku do rzeczywistości rzeczy. Jest to nieskończona kula, której środek jest wszędzie, powierzchnia nigdzie. Słowem, jest to najbardziej dotykalny znak wszechpotęgi Boga, że nasza wyobraźnia gubi się w tej myśli" – B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2012, s. 45-46.

[67] J. Pilch, *Wiele demonów*, s. 62-63.

[68] Zob. S. Gawliński, *Ewangelicy w prozie Jerzego Pilcha*, [w:] tegoż, *Metafory losu: o współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2005.

[69] Zob. J. Pilch, *Dziennik*, Warszawa 2012; tenże, *Drugi dziennik. 21 czerwca 2012 – 20 czerwca 2013*, Kraków 2014.

[70] Zob. tenże, *Zuza albo czas oddalenia*, Kraków 2015.

ANNA FIGA

Everyman w polskiej prozie najnowszej – dziedzictwo przemian roku 1989?

Pytanie o charakter „Polaka naszych czasów", obraz bohatera literackiego ostatnich lat stawiane było przez badaczy niejednokrotnie. Wystarczy wymienić, wspomniany wyżej *expressis verbis*, artykuł Przemysława Czaplińskiego[1]. W tekście tym autor *Świata podrobionego* przedstawił wizję nie tyle krytyczną, co wręcz zatrważającą, sytuując zbiorowy portret literackich przedstawień obywateli III RP gdzieś pomiędzy przestępcą a nuworyszem[2]. Zbigniew Kopeć, autor książki *Niepokorni, brudni, źli*, pewnie z chęcią dodałby jeszcze ponowny wzrost zainteresowania twórców rozmaitymi – nie tylko wspomnianymi przez Czaplińskiego – przedstawicielami marginesu[3]. To oczywiście tylko dwa wybrane stanowiska, dwie opinie pośród wielogłosu polskiej krytyki literackiej. Wydaje się jednak, że dość znamienne. Ukazują bowiem wyraźnie jeden z podstawowych problemów, jaki rodzi próba odpowiedzi na pytanie o charakter i właściwości bohaterów polskiej prozy ostatnich dwudziestu kilku lat. Bez wątpienia polska proza stała się bowiem siedliskiem „podejrzanych" postaci, wyposażonych w zestaw cech negatywnych[4], w ponury charakter i podejrzaną osobowość. To oczywiście tylko jedna z płaszczyzn odkrywających przed odbiorcą zbiorowy portret „Polaków naszych czasów", gdyż na opisywane przez badaczy postaci można spoglądać z wielu perspektyw.

---

[1] Por.: P. Czapliński, *Polak naszych czasów*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, red. L, Burska i M. Zaleski, Warszawa 2001, s. 251-263.

[2] „Jeśli bowiem zapytamy, jaki jest Polak w prozie ostatnich ostatniej dekady [tekst pisany z perspektywy roku 1999 – przyp. A.F.], w odpowiedzi trzeba będzie wyrzucić z siebie jednym ciągiem: świnia, łajdak, kłamca, oszust; pozer, naciągacz, cwaniak, udawacz, aktor spod ciemnej gwiazdy; chciwiec, człowiek pazerny, wyrachowany i zachłanny" – P. Czapliński, dz. cyt., s. 251.

[3] Por.: Z. Kopeć, *Niepokorni, brudni, źli. Ludzie marginesu w polskiej prozie XX wieku*, Poznań 2010, s. 162-195.

[4] Czapliński pisał: „Kobiety w prozie kobiecej są postaciami pozytywnymi, natomiast mężczyźni w prozie męskiej – właściwie odrażającymi" – P. Czapliński, dz. cyt., s. 251.

Wśród rozmaitych postaw i charakterów protagonistów tej twórczości na pewno uwagę zwracają przeciętniacy, rozmaite warianty współczesnych *Jedermannów*. Polska proza powstała po 1989 roku, poruszająca tematy związane z przełomem ustrojowym, dotykająca bolączek i problemów pierwszych lat po transformacji, bywa więc również idealnym środowiskiem dla lokalnych *everymanów*[5].

Byt *Każdego* charakteryzuje jego pozorna zwyczajność, brak cech szczególnych. Brak jakiekolwiek zindywidualizowanego rysu. Jednym słowem, *everyman* tworzy siebie przez proces braku wyróżnienia, niedosłownej, ale jednak swoistej charakterologicznej mimikry, upodabniającej go do ogółu. Tradycyjnie rozumienie tego terminu odnoszone jest zazwyczaj do typu bohatera literackiego pojawiającego się w średniowiecznych moralitetach. Jak pisze Teresa Michałowska, jest to istota

> pozbawiona wszelkich cech jednostkowych, stanowiąca upostaciowienie abstrakcyjnego pojęcia gatunku *Homo*, […] był definiowany najogólniej jako stworzenie obdarzone rozumem oraz cechą śmiertelności […], był bytem substancjalnym, istniejącym niezależnie od niezliczonej liczby konkretnych indywiduów[6].

Wypracowanie wzorca *Każdego* dawało więc możliwość utożsamienia się odbiorcy z literackim wizerunkiem bohatera moralitetu. Głębokie przeżycie, jakiego mógł on doświadczyć, wiązało się silniej

[5] W tym miejscu można zaznaczyć, że dla kilku badaczy kręgu anglosaskiego (m.in. Victora Bromberta czy Davida Simmonsa) postawa bohatera literackiego, która realizowana jest poprzez podkreślenie zwyczajności, przeciętności i nijakości, staje się podstawą i wyróżnikiem usprawiedliwiającym użycie terminu „antybohater" w stosunku do tego typu postaci literackiej. Zgodnie ze słowami polskiego badacza Michała Januszkiewicza, antybohater to bowiem byt, który nie jest „ani dobry, ani zły" (M. Januszkiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski i T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 308), czyli właśnie pozbawiony jednoznacznego nacechowania, właściwego tradycyjnie rozumianemu *Każdemu*. Na nieokreśloność jako cechę antybohatera wskazał Januszkiewicz także w artykule *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury* („Teksty Drugie" 2010, nr 3). Miałby on wymykać się jednoznacznym stwierdzeniom i prostym ocenom, poprzez swoją zwyczajność i typowość nawet nie tyle stawać w opozycji do utrwalonych wzorców bohatera, ile ukazywać nową, niekoniecznie opartą na binarnej opozycji z bohaterem/herosem wartość. Status antybohatera, sposób klasyfikacji, typologii, a przede wszystkim płaszczyzn porównawczych w stosunku do – rozmaicie rozumianego – bohatera, jest oczywiście skomplikowany i wymaga oddzielnego omówienia.

[6] T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2006, s. 501.

z procesem identyfikacji[7]. Tradycyjnie pojmowany *Jedermann* – niczym bohater *Małej apokalipsy* Konwickiego – mógłby powiedzieć „Ja wszystkim kogoś przypominam. […] Jestem każdym". Przypominanie „wszystkim kogoś" wiąże się z koniecznością pewnego ujednolicenia, spłaszczenia, w końcu szczególnego rozmycia rysu charakterologicznego. Wyraźniejsze, bardziej zindywidualizowane cechy, motywacje bądź działania oddalają opisywany tu typ bohatera od roli mu przynależnej. Konieczne jest wprowadzenie po pierwsze obszaru nieokreślonego (czy też niedopowiedzianego), który w procesie odbioru będzie mniej lub bardziej dookreślany przez odbiorcę własnymi cechami i, po drugie, utrzymanie w stanie powszedniości, przeciętności czy zwyczajności rysów dookreślonych, stwierdzonych. Metaforycznie można ten proces opisać znów odnosząc się do twórczości Konwickiego, tym razem jednak do *Kartoteki*. Główny bohater jednego z najbardziej znanych dzieł autora *Sennika współczesnego*[8] nie ma swojego, stałego imienia. Między innymi dzięki temu zabiegowi, ale również dzięki swoistej kalejdoskopowej strukturze charakteru, multiplikowanej, płynnej, rozmytej i niestabilnej, mówi się o nim jako o współczesnym wariancie średniowiecznego bohatera moralitetu, jako o *Każdym*.

Everymani, jakich proponuje nam proza ostatnich lat, igrają jednak nieco z przyjętym wzorcem *Jedermanna*. Można zasugerować stwierdzenie, że stawanie się *Każdym* (a więc stawanie się podobnym do wszystkich),

[7] Jest to rodzaj przeżycia znany od antycznych początków działalności performatywnej człowieka. Wszak moc i siła greckiego *katharsis* opierały się między innymi na procesie utożsamienia widza z postacią odgrywaną przez aktora, na uświadomieniu sobie podobieństwa, jakie zachodzi pomiędzy oglądaną sceną a własnym życiem. Średniowieczny *Każdy* także został wyposażony w cechy i właściwości (a raczej sprytnie z nich wykrojony, tak, by te cechy te uogólnić jak najmocniej), które pomagały w procesie identyfikacji na linii odbiorca-fikcyjna postać literacka.

[8] *Notabene*, postaci z tego utworu także świetnie wpisują się w naukową dyskusję o przymiotach, walorach czy wyróżnikach antybohaterów. Jedna z częściej powtarzanych teorii na temat ontycznej struktury tego typu bohaterów literackich postuluje bowiem ścisłe powiązanie antybohaterów z outsiderami. Otwarte pozostaje pytanie o umiejscowienie tychże w strukturach dotychczasowej wiedzy i typologii poświęconych outsiderom. Wątpliwości może rodzić kategoria świadomości czy woli, środowiskowego umiejscowienia antybohaterów-outsiderów. Nie ulega jednak wątpliwości, że koncept zastosowany przez Konwickiego w *Senniku współczesnym*, oparty na opisie grupy ludzi wypchniętych przez historię czy politykę na metaforyczną „bocznicę życia" podpowiedzieć może wiele w kontekście konstruowania typologii antybohaterów-outsiderów. Ich istnienie w dużej mierze także może się opierać właśnie o poczucie „środowiskowego wykolejenia", odsunięcia na życiową bocznicę, porzucenia czy też pominięcia, które, inaczej niż to rozważał choćby Colin Wilson, będzie outsiderstwem o podwójnym wektorze. Z jednej strony nie sposób bowiem zapominać o pierwiastku świadomości i woli, a z drugiej należy podkreślić wykluczającą czy pomijającą rolę społeczeństwa/ogółu, która niejako „zmusza" jednostkę do wyobcowania, do outsiderstwa z przymusu.

w polskiej prozie to tak naprawdę wędrówka w kierunku *Nijakiego*, a nawet *Nikogo*. Z łatwej identyfikacji z bohaterem, który przypomina nas samych, rodzi się przekorna i trudna relacja na linii postać świata przedstawionego-odbiorca. *Nijaki* i *Nikt*, jako wariantowe byty *Każdego*, również przypominają nas samych, jednak czynią to nie poprzez brak cech jednoznacznie zindywidualizowanych, „pustkę", do której dopasowujemy własne przekonania, czy poprzez zwyczajność i przeciętność. *Nijaki*, a w szczególności *Nikt* odsłania to, co w nas ukryte, wstydliwe, czego nie chcemy przyznać – przed innymi i samymi sobą. *Nikt* jest obrazem ciemnej strony naszej natury. Byt *Nikogo* również będzie się więc opierać na przystawalności do „wszystkich", obecności pewnych pierwiastków jego osobowości w odbiorcy, jednak trudno szukać tu procesów utożsamienia pomiędzy fikcjonalnym bohaterem a czytelnikiem, które odnajdujemy analizując dostępne materiały źródłowe poświęcone literackiemu wizerunkowi *Każdego*. Nie istnieje prosta droga prowadzącą od *Nijakiego* i *Nikogo* do nas samych, odbiorców jego historii. To raczej wizerunki odsłaniające cechy niepożądane, skrywane, obnażające bohaterów przegranych, zapomnianych, pomijanych w karuzeli zmian, jaka przetoczyła się przez Polskę w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku i której efekty obserwujemy do dzisiaj[9]. To wizerunki, w których z przykrością odnajdujemy odpryski nas samych i z przemożną chęcią, chcielibyśmy to ukryć.

Zmiany, jakie zapoczątkowały wydarzenia z roku 1989, wprowadziły Polskę w czas i przestrzeń chaosu. Oto, niczym w somnambulicznych palimpseście, zaczęły mieszać się ze rozmaite porządki i formuły. W stanie nieustannej fluktuacji myśli, poglądów i (mikro- oraz makro-) przewrotów, poszukiwano nie tylko wzoru nowego „Polaka naszych czasów", ale także „bohatera naszych czasów", nie wyłącznie w wymiarze literackim. Nie ulega wątpliwości, że wraz z zapotrzebowaniem na postawy i charaktery wzorcowe, polska rzeczywistość i polska proza wypracowały (czy też stworzyły na prawach swoistego produktu ubocznego) rzesze niemieszczących się w ramach bohaterów wschodzącego kapitalizmu. Spoglądając na Polskę w stanie nieustannej przemiany, na Polskę przyjmującą nowe wzorce i normy zachowań, wydaje się zasadne zwrócenie uwagi na jeden z typów postaci. Oto bowiem w świecie szans do wykorzystania i możliwości do spełnienia, w momencie dziejowym, w którym najważniejsza staje się autopromocja i pewność siebie, zdecydowanie i żyłka przedsiębiorcy,

[9] W swoim szkicu posłużę się przykładami, które będą wykraczać poza polski dorobek literacki dekady 1989-1999. Chciałabym jednak podkreślić, że w wybranych przeze mnie utworach akcja rozgrywa się w „pierwszej dekadzie wolności" lub też prezentowane w nich zdarzenia i postawy są pokłosiem wydarzeń tego okresu.

zaskakuje wręcz zainteresowanie z jakim polscy prozaicy odmalowują postaci współczesnych *everymanów*.

Zwyczajni i nudni zalali polską prozę ostatnich lat. Na przekór słowom Czaplińskiego, który pisał, że polskiej prozie brakuje przeciętnych[10], wydaje się, że jest ich całkiem sporo. Rzeczywistość, którą zrodził kapitalizm, przede wszystkim zaś jego pierwsze lata, sprawiła, że na równi z beneficjentami, zdecydowanymi i potrafiącymi jasno określić swoje cele oraz możliwości, pojawiły się rzesze nieokreślonych. Rzesze *everymanów*, którym – jak wyżej zostało to wspomniane – bliżej do wzorca *Nikogo* niż *Każdego*. To ludzie bez pasji, bez żądzy zwycięstwa, ale i nie przytłoczeni spektakularnymi porażkami. To *Nijacy*, ani dobrzy, ani źli. Przypominają swoich poprzedników z wcześniejszych dekad – choćby towarzystwo ze wspominanej już powieści Konwickiego *Sennik współczesny*. Podobnie jak oni, także postaci przełomu wieków zdają się tkwić „na bocznicy" – nie do końca zainteresowani własnym życiem, a także nie wzbudzający zainteresowania innych. Ich wyznacznikiem są: nijakość, nieokreśloność, bierność i zwyczajność.

Galerię takich postaci znajdziemy w *Opowieściach galicyjskich* Andrzeja Stasiuka[11]. Mnóstwo tu ludzi wydziedziczonych przez system: Józków i Janków, którzy po upadku PRL-u zatracili nie tyle sens swojego istnienia, co samo istnienie. „Wydziedziczeni – twierdzi narrator – żyją w teraźniejszości. Jeżeli posiadają oni jakąś przeszłość, to jest ona wspomnieniem, czymś równie nieokreślonym jak przyszłość" (OG, s. 6). Nie inaczej wypadałoby nazwać samych bohaterów tych opowiadań: są nieokreśleni. Można powątpiewać, czy Stasiukowe postaci umiejscowione „w pejzażu odchodzącego świata, wśród szczątków maszyn, nieruchomych mechanizmów" (OG, s. 5) są kimś więcej, aniżeli tylko częścią tego krajobrazu. Bez trwałej miary czasu, bez potrzeby (ale i możliwości) wyjazdu, tkwią w bezruchu, zlewają się w jedno z nijakim, bezwietrznym krajobrazem popegeerowskich pól. To ludzie, którzy w perspektywie swojego małego uniwersum są *Każdym*, ale gdy perspektywa rozszerza się, stają się wzorcem *Nikogo*. Stasiuk nazywa swoich bohaterów „legionem wydziedziczonych i uwolnionych od uciążliwych nakazów moralności, religii i pamięci" (OG, s. 8). Stasiukowe postaci są bliskie postawie *Jedermannów*, pozbawionych indywidualności, określoności, motywacji czy przekonań, które to błędne koło bezładu mogłyby przerwać[12].

---

[10] P. Czapliński, dz. cyt., s. 262.

[11] A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2008. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem OG i odpowiednim numerem strony.

[12] Oczywiście nie można tej zasady swobodnie przeciągać na wszystkie postaci pojawiające się w tomie *Opowieści galicyjskie*. Zrozumiałe jest, że chociażby postać

Bohaterowie Stasiuka zastygli w bezruchu. Marazm, powolność i nuda stanowi ich naturalne środowisko. Wydaje się, że zżyli się z nicością, cechuje ich dojmujący brak działania. To również pozwala nazywać ich literacką wariacją na temat *Każdego-Nikogo*. Działanie byłoby wyróżnikiem, decyzją o podjęciu wyzwania, jakie postawił przed jednostką świat transformacji, rzeczywistość zmiany, typowa dla Polski lat 90. ubiegłego wieku. Działanie zbliża postaci do utartego wzorca bohatera naszych czasów, otwartego na możliwości, wykorzystującego szanse. Marazm, martwota, nieruchomość obrazują przeciwny biegun. Symbolizują raczej przegraną przez przeciętność, przez brak wyróżnienia, przez niechęć do wyzwań. W literaturze ostatnich lat pojawia się coraz więcej postaci, które pogrążone w nudzie i marazmie nie podejmują działania. Stają się biernymi obserwatorami, rezygnują z uczestnictwa w życiu gwałtownie przeobrażającej się ojczyzny. Usprawiedliwione jest nazwanie tego typu postaci *Każdym*, gdyż po raz kolejny otrzymujemy rys charakterologiczny wskazujący na przeciętność, zwyczajność i powszedniość bytu. W marazmie i braku działania ujawnia się „podobieństwo wszystkim", bo brak tu wskazania na wyjątkowość czy indywidualizm aktywnej jednostki. Znajdziemy w tak konstruowanej postaci także charakterystyczne „podobieństwo nikomu", gdyż coraz częściej postawa bierność i atrofii woli postrzegana jest negatywnie, staje się cechą wstydliwą.

Przemiany roku 1989 ukształtowały wyjątkowo plastyczne formy życiowej bezczynności. Oto obserwujemy swoistą opozycję binarną, gdzie działanie równa się sukcesowi, zarabianiu pieniędzy i obrastaniu w zbytki, a bierność bezrobociu, biedzie, zacofaniu i nijakości. *Everymani* nudy i bezruchu ukształtowani przez tę rzeczywistość są zarówno ludzkimi pozostałościami po poprzednim systemie (jak bohaterowie Stasiuka czy Filipa Onichimowskiego), jak i przedstawicielami młodej generacji. Ci ostatni mówią o sobie: „młodzi ludzie, których historia nie chciała niczego nauczyć, a życie zmieniało w bezradne ślimaki"[13] (CN, s. 208) albo „historia obeszła się z nami łaskawie […], ale odjęła nam też coś bardzo ważnego. Odjęła czyn, działanie, istotę życia" (CN, s. 239). O głównym bohaterze cytowanej wyżej powieści *Czwarte niebo*

Władka, tytułowego bohatera jednego ze Stasiukowych opowiadań, niewiele łączy z postaciami „wydziedziczonych", czyli nie tylko porzuconych, ale i pozbawionych nadziei, możliwości, zaplecza i chęci. Władek przełamał piętno pegeerowskiego wydziedziczenia, udowodnił, że działanie to nie zguba, ale szansa na lepsze życie. Otwartą kwestią pozostaje odpowiedź na pytanie, czy sytuację Władka i jego rodziny można i warto odczytywać jedynie jako sukces, szczególnie jeśli bliżej przyglądniemy się scenie zastępowania konsumpcyjnymi dobrami, dostarczanymi przez właściciela kiosku, dotychczasowych emblematów sfery *sacrum*.

[13] M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem CN i odpowiednim numerem strony.

Sieniewicza mówi się zaś: „Zygmunt wpadał w pajęczynę bezczynności. […] dorastał w okresie przejściowym, gdy walczyć nikt nie chciał, ale i włazić w dupę systemowi też nie" (CN, s. 22, 35).

Działanie utożsamiane jest przez bohatera z czymś trudnym, niemożliwym, ale i bezcelowym. „Nie po to człowiek żyje, żeby się kurwa męczyć" [14] (GwN, s. 133) czytamy w powieści *Gęba w niebie* Dawida Kaina (wł. Marcina Kiszeli). Co więcej, bohater może nawet nie zdawać sobie sprawy, że zmiana powinna zostać zapoczątkowana działaniem, obraniem celu i konsekwentnym do niego dążeniem. Narrator z *Opowieści galicyjskich*, wspominając o jednej z postaci, stwierdza przecież: „jeśli nawet jego wolność jest zawarta w jakiejś konieczności, to nie ma on o tym pojęcia" (OG, s. 10). *Nijacy* współczesnej polskiej prozy zapętlają się w swojej bezbrzeżnej nudzie i stagnacji. Nie ma ucieczki od braku działania, nie ma ratunku dla bezczynności. Życie staje się oczekiwaniem na nicość, na otchłań, którą widać już nie tyle ze wszystkich okien, co z wnętrza samego siebie.

Definicję współczesnego *Każdego-Nikogo* można więc uzupełnić o zdanie, które opisywało życie Józka, jednego ze Stasiukowych bohaterów: „wtedy, dzisiaj albo jutro płynie jak ryba w oceanie. Jego ślad zawsze przyjmuje kształt podwójnej pętli nieskończoności" (OG, s. 10) – jest w braku działania poddanie się prądowi, więc bezwolna zależność od innych, ale także nieuchronna nieskończoność swojej bierności i braku zdania. Przewodnim hasłem dla polskich *Jedermannów* mogłyby być także słowa pana Trąby z powieści *Tysiąc spokojnych miast* Jerzego Pilcha: „Od kiedy pamiętam, obiecuję sobie, że jutro będzie inne od wczoraj, przyszły tydzień odmienny od minionego, od kiedy pamiętam, moje życie ma być zawsze cezurą pomiędzy starym a nowym życiem, od kiedy pamiętam, codziennie próbuję coś zmienić" (TSN, s. 18). Uderza to, że wraz z niegasnącą potrzebą działania i zmiany istnieje równie silna atrofia woli. „Obiecuję sobie" i „próbuję" to słowa, które nigdy nie zmienią się w czyn. Jak twierdził narrator *Zalanych* Onichimowskiego[15], w podobnej sytuacji ludzie stają się puści, nie tyle metaforycznie, co prawie dosłownie: „Wtedy są prawie tacy, jakby ich w ogóle nie było, jakby już nie żyli" (Z, s. 89).

Co więcej, okazuje się, że świat zewnętrzny, Polska właśnie, stwarza bohaterów bierności. To obecny ustrój czy wybrani na przedstawicieli władzy sprawiają, że nawet początkowi zapaleńcy i działacze przemieniają się w pogrążonych w bezczynności. Jak twierdzi narrator z powieści *Gęba w niebie*: „Wszystko chciał, gówno mógł. Tak

[14] D. Kain [wł. M. Kiszela], *Gęba w niebie*, Warszawa 2010. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem GwN i odpowiednim numerem strony.
[15] F. Onichimowski, *Zalani*, Warszawa 2005. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem Z i odpowiednim numerem strony.

bywa, gdy wdepniesz w Polskę" (GwN, s. 12). Pasują tu słowa Hanny Gosk, która o pasywnych bohaterach polskiej literatury pisała: „każdy bunt musi zakończyć się klęską"[16]. Życie w Polsce współczesnej stało puste i jałowe, produkuje rzesze karierowiczów i rzesze przeciętniaków, których żywiołem jest nijakość, atrofia woli i znudzenie. Stan taki zauważa jedna z postaci *Czwartego nieba* Sieniewicza:

> Może brakuje nam sytuacji ekstremalnych, może właśnie zatraciliśmy rozumienie życia jako granicznego, ekstremalnego i napiętego do granic możliwości, wręcz spazmatycznego fenomenu! […] Zaczynamy tracić ten rodzaj niepowtarzalnej, zdrowej złości, ostrości widzenia, nazywania rzeczy po imieniu. Życie zastępuje się fałszywym synonimem, pierdzącym eufemizmem, tam, gdzie powinno się wyć, wydrapywać pazurami sens i walczyć (CN, s. 243).

Szkoda, że te jakże trafne diagnozy uśpionego i leniwego społeczeństwa swoistych *everymanów*, niezdolnych dookreślić siebie samych, pojawiają się wyłącznie w trakcie knajpianych dysput, w martwocie i nudzie podrzędnego baru.

Nieokreśloność postawy *Każdego*, która przecież była cechą *sine qua non* jego istnienia od czasów średniowiecznych moralitetów, uwidacznia się także w prozie najnowszej, choć w nieco innych aspektach. Świat ostatnich dwóch dekad, przede wszystkim zaś świat pierwszych lat po upadku komunizmu, przyniósł ze sobą konieczność zmiany aksjomatów. Wybór nowych zasad tylko z pozoru wydaje się dobrą zabawą. Tak naprawdę bohaterów polskiej prozy ostatniego dziesięciolecia XX w. i pierwszych lat nowego wieku dopada dojmujące poczucie zagubienia wśród pojawiającego się natłoku propozycji i szans. W rzeczywistości, w której możliwości stały się wymogami nietrudno o dezorientację, o pochodną jej nieokreśloność.

Każdy, ale i jego „deformacje" i „mutacje", a więc także *Nijaki* i *Nikt*, jest bowiem kwintesencją nieokreśloności. Tak, jak nie można jednoznacznie zaklasyfikować jego poczynań i postaw, tak niemożliwe do opisania są również jego upodobania czy gusta. Wewnętrznie i na zewnątrz ciągle trwa w nieokreślonym. Nie tyle poszukuje tożsamej z własnym „ja" jakości, co błądzi, potyka się i zapętla. Wyrusza, by powrócić do punktu wyjścia, próbuje, by zaniechać. O niczym nie mówi, że jest „jego", że mu przynależy, nie identyfikuje się ze światem zewnętrznym i nie ma świata wewnętrznego. Jest wydmuszką, produktem nie tyle bez marki i logo, co bez zawartości. Niczym postaci

[16] H. Gosk, *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*, Warszawa 1992, s. 116.

z *Zalanych* Onichimowskiego, o których mówiono, że są puści w środku. *Everyman*, przeciętniak współczesny, w swojej nieokreśloności staje się także bytem pozbawionym autonomii, jest nieautentyczny, tzn. korzysta z cudzych wzorców i norm jednocześnie nie czując się z nimi utożsamiony.

Przykłady takich postaw są rozliczne. Bohaterowie nowej Polski manifestują swą nieokreśloność poprzez ubiór i społeczne zachowania. Ich żywiołem jest zbieractwo. Nie kolekcjonerstwo, ale właśnie chaotyczne zbieractwo. Nie dostrzegają różnicy pomiędzy śmieciem a precjozami, w ich świecie – cytując *Zapiski na biletach* Michała Olszewskiego[17] – „wszystko jest ozdoba". Rekwizytornia nie tyle się uwidacznia, co wręcz wypełnia przestrzeń po brzegi. Zgodnie zaś ze słowami Czaplińskiego, przedmioty zaczynają mówić za właścicieli[18]. Jaką prawdę przekazują o *everymanach*? Otaczające ich sprzęty cechuje nijakość, taka sama, jak wyróżnia ich samych spośród innych postaci literackich. Gromadzi się więc ewidentne śmieci, takiej jak puste puszki po napojach (*Dziewięć*[19], *Opowieści galicyjskie*, *Dziennik pisany później*[20], *Zapiski na biletach*, *Chwalcie łąki umajone*[21]) czy stare płyty CD (*Zapiski na biletach*), które urastają do rangi ozdoby. Domowe sprzęty są zazwyczaj nijakie, tanie i tandetne (*Chwalcie łąki umajone*, *Transformejszen*[22]), a jeśli już lśnią blaskiem nowości, to są z zasady bezużyteczne lub kupione w nadmiarze (*Homo Polonicus*, *Dziewięć*, *Balzakiana*[23]). Poza tym rekwizytornia, podobnie jak bohater, jest nieokreślona: brakuje jej hierarchii ważności, miksery – jak pisał Olszewski – współgrają z plastikowymi kubkami z promocji (*Chwalcie łąki umajone*, *Zapiski na biletach*) i równie plastikowymi figurkami świętych (*Gęba w niebie, Masakra Profana*[24]), czy wszędobylskimi podróbkami i towarami z odzysku[25].

---

[17] M. Olszewski, *Zapiski na biletach*, Warszawa 2010. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem ZnB i odpowiednim numerem strony.

[18] Zob. P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 82.

[19] A. Stasiuk, *Dziewięć*, Czarne 1999. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem D i odpowiednim numerem strony.

[20] A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem DPP i odpowiednim numerem strony.

[21] M. Olszewski, *Chwalcie łąki umajone*, Wołowiec 2005. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem CŁU i odpowiednim numerem strony.

[22] E. Redliński, *Transformejszen, czyli jak golonka z hamburgerem tańcowała (reportaż optymistyczny)*, Warszawa 2002.Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem T i odpowiednim numerem strony.

[23] J. Dehnel, *Balzakiana*, Warszawa 2010.

[24] J. Stawirej, *Masakra Profana,* Warszawa 2011. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem MP i odpowiednim numerem strony.

[25] Warto zaznaczyć, że miejscem spajającym antybohatera z przynależną mu rekwizytornią może być bazar. To miejsce, uważane przez Czaplińskiego za panoptikum polskiego społeczeństwa (zob. P. Czapliński, *Polak naszych czasów*, s. 258),

Zbigniew Kopeć, opisując prozę Marka Nowakowskiego, stwierdził nawet: „Bohaterowie opowiadań […] z lat dziewięćdziesiątych wzory pragną czerpać z kolorowych tygodników, filmów o życiu zachodnioeuropejskich lub amerykańskich finansowych tuzów, bodaj najczęściej przywoływana jest *Dynastia*[26]". Taka jest rzeczywistość *everymanów*. Są zapatrzeni w cudze wzory i matryce. Doświadczenie życiowe czerpią z kolejnych odcinków seriali (w *Homo Polonicusie* Nowakowskiego ogląda się wspomnianą wcześniej *Dynastię*, podobnie jak w *Lubiewie* Michała Witkowskiego[27], a w *Transformejszen* Redlińskiego fikcyjną *Rodzinę Parkersów*), a gusta kształtują przeglądając czasopisma. Wystarczy wspomnieć, że kolorową prasę namiętnie kupuje Zuza, a potem też Wala z *Transformejszen*. Karykaturalny obraz poszukiwania sposobu na udane życie w czasopismach odnajdziemy także w powieści *Gęba w niebie* Kaina, *Balzakianach* Dehnela czy *Telefrenii* Redlińskiego[28].

Nijakość i nieokreśloność wyraża się także w postawach – używając sporego skrótu – zawodowych. Życie *Każdego-Nijakiego* jest nieukierunkowane. To jednostkowy świat nie tylko o odwróconym wektorze, to świat zapętlenia. Jak uwidacznia się ten stan w życiu zawodowym? Bohater nie pracuje (*Zalani*, *Do Amsterdamu*[29]), bądź pracuje jedynie dorywczo, zdany bardziej na łaskę i niełaskę potencjalnych pracodawców, niż na własną inicjatywę (*Apokalypsis '89*[30], *Czwarte niebo*). Pojawia się także aspekt *nibypracy*: takiej, w której próżno szukać sensu (*Opowieści galicyjskie*) bądź takiej, która sama wypacza swój sens (*Zalani*). Pozostaje jeszcze stan permanentnego zawodowego błądzenia, nieustannego poszukiwania siebie, sposobu na własne życie (*Transformejszen*, *Szczurojorczycy*[31], *Do Amsterdamu, Egri Bikaver*[32]).

omawiane – z punktu widzenia historii i krytyki literackiej – także przez Rocha Sulimę (R. Sulima, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001) oraz Zbigniewa Kopecia (Z. Kopeć, dz. cyt.) – jest miejscem potwierdzającym nijakość i nieokreśloność. Wiele tu podrzędnych, tandetnych towarów, wiele ordynarnych podróbek, które świecą tylko blaskiem odbitym (nieudolnie naszytym markowym znakiem czy prawie dokładnie odmalowanym logo znanego domu mody). Stasiuk w *Opowieściach galicyjskich* trafnie podsumował stan, który można określić jako bazarową mentalność, stan bylejakości wszechobecnej, gdyż nazywa targowisko miejscem, gdzie „obrączki były z tombaku, a francuskie bluzki od krawcowej z Grochowskiej" (OG, 58).

26 Z. Kopeć, dz. cyt., s. 148-149.

27 M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012.

28 E. Redliński, *Telefrenia*, Warszawa 2006.

29 M. Olszewski, *Do Amsterdamu,* Kraków 2003.

30 J. Maślanek, *Apokalypsis '89*, Warszawa 2010.

31 E. Redliński, *Szczurojorczycy: podsłuchowisko*, Warszawa 2000. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem SZ i odpowiednim numerem strony.

32 Ł. Suskiewicz, *Egri Bikaver*, Bezrzecze 2009.

Polska ostatnich dwudziestu lat szczególnie upodobała sobie rozterki Polaka-emigranta. W rzeczywistości, w której emigracja polityczna ustąpiła miejsca emigracji zarobkowej, jaskrawo prezentuje się stany ducha, jakie mogą jej towarzyszyć. Emigracja w wykonaniu *everymana* jest odyseją dryfowania ku Itace nieodnalezionej. To w końcu typ nieokreślony i nijaki, którego żywiołem jest zagubienie, nieumiejętność podjęcia decyzji i jasnego wytyczenia celu. *Każdego*, któremu blisko do budzącego nasze zawstydzenie *Nikogo*, odnajdziemy więc wśród tych literackich portretów emigrantów, którzy jeszcze w Polce żyją ułudą emigracyjnego eldorado (*Do Amsterdamu*), a wyjechawszy wracają z pustymi rękami (*Dolorado*[33]), przegrani (*Egri Bikaver*) bądź żyją schematem – posługując się słowami Edwarda Redlińskiego „człowieka tymczasowego", a więc niezakorzenionego, nieposiadającego stałych punktów odniesienia (*Szczurojorczycy*). Ich życie, choć miało być wyjątkowe, stało się jeszcze bardziej nijakie i nieokreślone, niż było w Polsce.

Można mnożyć przykłady, które potwierdzają zarówno istnienie bytów opartych na schemacie *everymana* w polskiej prozie ostatnich lat, jak i nieokreśloność oraz nijakość, jako cechy wyróżniające ten typ bohaterów literackich. Można również odnajdować kolejne potwierdzenia hipotezy, że właśnie pierwsze lata po przełomie roku 1989 sprawiły, że pewne postawy *Każdego-Nijakiego-Nikogo* szczególnie się uwidoczniły. Przyglądając się tym ludziom zwykłym, przeciętnym, „ani dobrym, ani złym", obserwując reprezentantów nie tyle marginesu, co raczej życiowej bocznicy, wciąż otwarte pozostaje pytanie, czy nieokreśloność i nijakość jest pełnowartościowym sposobem na życie czy jedynie uboczną, niedoskonałą formą istnienia?

[33] E. Redliński, *Dolorado*, Warszawa 1994. Wszystkie cytaty pochodzące z tego utworu będą oznaczone skrótem DOL i odpowiednim numerem strony.

KULTURA

PAWEŁ SARNA

Na marginesach dyskursu medialnego. Polskie czasopisma społeczno-kulturalne po 1989 roku

Wprowadzenie

Narracje o polskiej kulturze współczesnej zwykle przedstawiają rok 1989 jako cezurę ważną, lecz problematyczną. Na pewno w okolicach tego roku było oczekiwanie na wielki przełom w literaturze. Natomiast czy on nastąpił? Głosy badaczy w tej kwestii zawsze były podzielone. W przypadku czasopiśmiennictwa rok 1989 uznaje się za rzeczywisty początek przemian rynkowych, wtedy właśnie rozpoczęło się „odzyskanie mediów", można było zakładać pisma bądź wyprowadzać je z tzw. podziemia. Wysyp nowych czasopism społeczno-kulturalnych trwał do połowy lat 90., najwięcej powstało w latach 1989-1993. Wraz z przyrostem tytułów można było obserwować pogorszenie się ich kondycji finansowej, a także brak możliwości pozyskania czytelników. Stało się jasne, że bez wsparcia ze strony państwa nie są one w stanie poradzić sobie na rynku. Przydzielanie dotacji ministerialnych budzi co roku wiele kontrowersji wśród zainteresowanych podmiotów.

Ile czasopism społeczno-kulturalnych funkcjonuje obecnie na polskim rynku? Około roku 2000 ogólna liczba wynosiła około 700 tytułów[1]. Należy przy tym zaznaczyć, że statystyki nie są dokładne, poza tym np. istnieje problem z uwzględnieniem czasopism internetowych. Te stają się coraz bardziej znaczące, mimo iż nie figurują w wykazach.

Nie ma jak dotąd całościowego opracowania na temat tych czasopism. Zarówno prasoznawcy, jak i literaturoznawcy wskazują, że potrzebne są prace przekrojowe na ten temat[2]. Wiele czasopism pierwszej dekady miało charakter artzinowy, nie były oficjalnie

---

[1] I.S. Fiut, *Pisma społeczno-kulturalne w latach 1989-2000*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2000, R. XLIII, nr 3-4 (163-164), s. 66.

[2] Literatura na ten temat jest nadal bardzo rozproszona. Dużą pomoc stanowi słownik grupujący część czasopism kulturalnych oraz zawierający informacje bibliograficzne: *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku. Leksykon,* red. J. Gałuszka, G. Maroszczuk, A. Nęcka, Katowice 2009. Ważną funkcję spełnia Fundacja Otwarty Kod Kultury prowadząca portal Witryna Czasopism: www.witryna.czasopism.pl.

kolportowane, a raczej przekazywano je „pocztą pantoflową", nie wszystko więc zarchiwizowano. Pierwsza zatem trudność to niestabilność rynku czasopiśmienniczego i jego nieprzejrzystość. Druga to zbyt małe zainteresowanie badaczy, trudno bowiem nie wspomnieć, że te tematy nie należą do głównego nurtu zainteresowań. Ta grupa często nie jest wyodrębniana w bieżących zestawieniach statystycznych czy katalogach prasy[3]. Z jednej strony przypomina się o niskich nakładach, niewielkim udziale, jaki wymienione czasopisma mają na rynku prasowym. Z drugiej strony, co trzeba podkreślić na wstępie, w dobie tabloidyzacji prasy istnienie na rynku czasopism tego typu być może jest szczególnie cenne, a ich wartości nie powinno się mierzyć tylko za pomocą tego jednego wskaźnika, jakim jest nakład. Bez nich nie sposób zrozumieć ani znaczenia przełomu 1989 roku, przemiany, jaka dokonała się we współczesnej polskiej kulturze i różnych jej dziedzinach, ani głębokiej zmiany w światopoglądzie współczesnych Polaków.

Historia najnowsza polskich czasopism społeczno-kulturalnych

W pierwszym okresie zmian (1989-1990) wskazuje się na następujące ważne wydarzenia:

1. Po obradach Okrągłego Stołu w 1989 r. przestała w Polsce działać cenzura, praktycznej działalności zaprzestał Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Instytucja ta (faktycznie zlikwidowana w 1990 roku) najczęściej odmawiała pozwolenia na założenie tytułu prasowego, podając jako oficjalny powód brak papieru.

2. Decyzją Sejmu w 1990 roku zlikwidowano Robotnicze Stowarzyszenie Wydawnicze „Prasa-Książka-Ruch". Koncern, założony w 1973 roku, był monopolistą na rynku prasy. Wydawane przez ten organ pisma zostały sprzedane.

3. W latach 1989-1990 następuje likwidacja „najbardziej skompromitowanych pism, utrzymujących się tylko dzięki mecenatowi państwa"[4], wiele innych tytułów w tym czasie upadło. Spośród pism PRL-owskich utrzymano ważne dla tradycji tytuły jak: „Twórczość", „Dialog", „Literatura na Świecie", „Odra", „Pamiętnik Literacki".

4. Czasopisma i wydawnictwa niezależne, działające dotąd w drugim obiegu, zaczęły działać oficjalnie: „Czas Kultury (1985), „brulion" (1986), „FA-art" (1988), „Lampa i Iskra Boża" (1988/1989). Powstały również inne pisma nazywane „czasopismami formacji 89", takie jak „Kresy" (1989), „Kartki" (1990), „Borussia" (1991), „Fraza" (1991), „Krasnogruda" (1993), „Topos" (1993), „Pogranicza" (1994).

---

[3] T. Mielczarek, *Współczesna polska prasa opinii*, „Rocznik Prasoznawczy" I/2007, s. 34.

[4] *Media*, red. E. Banaszkiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000, ss. 74, 164-165.

Czasopisma literacko-artystyczne według I.S. Fiuta „ze względu na dominację w kulturze polskiej »momentu literackiego« najlepiej odzwierciedlają kierunki zmian w czasopiśmiennictwie społeczno-kulturalnym po roku 1989”[5]. Jest to jeszcze jeden argument za tym, by ponowić postulat konieczności ich badania. Niewątpliwie brakuje ujęć, których celem, byłaby analiza struktury i dynamiki rozwoju czasopism społeczno-kulturalnych w ramach przemian polskiego rynku medialnego, co jest szczególnie istotne dla sytuacji obecnej. Propozycję periodyzacji dziesięciolecia przemian mediów, która wydaje się przydatna do tego typu analiz, przedstawił Ryszard Filas. W bilansie pierwszej dekady przemian wyodrębnia on 4 okresy:

1. 1989/1990: okres pierwszych debiutów przy totalnej zapaści rynku prasowego (i czytelnictwa).

2. 1991–1993: okres ożywienia rynku, tzn. dynamicznego wzrostu oferty pism o mniejszej częstotliwości (najpierw miesięczników, potem i dwutygodników), a także podwojenia liczby dzienników przy spadających nakładach poszczególnych tytułów).

3. 1994–1996: okres inwazji oferty nowych, wysokonakładowych tygodników oraz przejściowego zauroczenia czytelników tą ofertą kosztem kontaktów z dziennikami.

4. Od 1997 roku przypuszczalnie do dziś: okres generalnego chłodzenia rynku prasowego, zwłaszcza spadek nakładów tytułów o większej częstotliwości ukazywania się (a w ślad za tym – kurczenie się czytelnictwa)[6].

Ze względu na ograniczone ramy niniejszego opracowania nie jest możliwe szersze odniesienie się do wymienionych propozycji.

Rok 1989 wiązał się przede wszystkim z wielkimi oczekiwaniami. Maria Janion w 1991 pisała o „zmierzchu paradygmatu romantycznego”, wskazując, że w ciągu prawie dwustu lat przeważał jednolity styl kultury romantycznej oparty na wzorcu szlachetnego polskiego idealizmu, poświęcającego wszystko dla walki o wolność. Po 1989 roku ta sytuacja zaczęła powoli ulegać zmianie. M. Janion tę zmianę postrzegała jako bardzo ważną i mającą charakter pozytywny. Po zmierzchu paradygmatu romantycznego miała nastąpić decentralizacja, pluralizm, wielość projektów, multikulturowość, bogactwo postaw, wielość projektów życia duchowego[7]. Pojawienie się wielu czasopism niewątpliwie było

---

[5] Tamże, s. 64-65.

[6] R. Filas, *Dziesięć lat przemian mediów masowych w Polsce (1989-1999). Propozycja periodyzacji,* „Zeszyty Prasoznawcze” 1999, R. XLII, nr 1-2 (157-158), s. 36.

[7] M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejże, *Czy będziesz wiedział co przeżyłeś?*, Gdańsk 2000, s. 4-11. Rzecz jasna, teza o zmierzchu paradygmatu romantycznego była różnie interpretowana, zgadzano się z nią, ale i spierano. Na przykład Tadeusz Bodio stwierdza: „Wyznanie M. Janion o zmierzchu paradygmatu brzmi bardzo smutno i romantycznie”. Diagnozę M. Janion z różnych punktów widzenia omówiła Teresa

świadectwem owego pluralizmu. W istocie w periodykach, które ukazywały się nierzadko w małych ośrodkach miejskich, toczyły się ważne dyskusje, jakich nie inicjowały pisma wydawane w Warszawie czy w Krakowie. W tym czasie pojawiła się także teza o „zaniku centrali"[8]. Leszek Szaruga tak charakteryzuje decentralizację jako element transformacji ruchu czasopiśmienniczego: „Podobne tendencje pojawiały się już wcześniej w obiegu oficjalnym, szczególnie w okresach politycznych przesileń, lecz rolę dominującą zawsze odgrywało centrum. Po roku 1989 dzieje się inaczej – jedną z przyczyn tej zmiany jest gwałtowne rozbudzenie świadomości regionalnej i kształtowanie się nowej tożsamości. Nowo powstające czasopisma są przede wszystkim dziełem młodej lub średniej generacji, w każdym razie w olbrzymiej większości ludzi urodzonych po wojnie"[9]. Wymieniony badacz wskazuje, że charakterystyczny dla nowych przedsięwzięć był program „lokalizmu otwartego" oznaczającego skupienie się na prezentowaniu problematyki lokalnej oraz prezentowaniu pisarzy ze swojego regionu przy jednoczesnym otwarciu się na autorów z zewnątrz na łamach czasopism („Pracownia", „Akcent", „Tytuł", „Pogranicza"). Trudno nie dodać przy tym, że ten dyktowany pragmatyzmem sposób funkcjonowania wiązał się z ryzykiem ingerencji w linię programową oraz groźbą cofnięcia funduszy. Upadkiem czasopisma w niejednym przypadku zakończyła się współpraca wydawców i redakcji z władzami samorządowymi.

„brulion". Czasopismo z opozycyjnym rodowodem

Niewątpliwie ważnym, być może najważniejszym, pismem pierwszego okresu przemian był „brulion". Pismo powstało w 1986 roku w Krakowie. Pierwszy numer redagowali: Robert Tekieli, Olga Okoniewska, Katarzyna Krakowiak, Bogusław Serafin. Do 1989 roku „brulion" był pismem drugoobiegowym wydawanym przez podziemne Wydawnictwo Literackie. Ostatnie numery miały charakter bliski światopoglądowi konserwatywnego, odległy od artystowskich, anarchistycznych początków. „brulion" przestał ukazywać się w 1999 roku. Rola czasopisma jest nie do przecenienia, jak każde zjawisko niezwykłe miało swoich zwolenników i krytyków. W 1996, gdy jego numery ukazywały się już nieregularnie i z coraz większymi przerwami,

Walas, przedstawiając wszakże istotne modyfikacje. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu…*, s. 4-11; T. Bodio, *Między romantyzmem i pragmatyzmem. Psychopolityczne aspekty transformacji w Polsce,* Warszawa 1999, s. 73; T. Walas, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka" 2001, nr 5-6.

[8] Janusz Sławiński w 1994 r. w „Kresach" jako pierwszy użył tego zwrotu w stosunku do młodej poezji. Słowa te stały się jednak modną formułą, którą odnoszono do całości życia kulturalnego w Polsce.

[9] L. Szaruga, *Czasopisma kulturalne w latach 1975-1995*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej,* red. A. Brodzka i L. Burska, Warszawa 1998, s. 177.

Piotr Śliwiński napisał: „Im rzadziej ukazuje się »brulion«, im więcej mija czasu od jego pierwszych manifestacji, tym wyraziściej objawia się jego niezwykłość […]. To »brulion«, a nie »Solidarność« niósł polskiej kulturze wolność od jej własnej ociężałości i tromtadracji”[10]. Warto dodać, że czasopismo, na łamach którego opublikowano te słowa, było raczej oponentem „brulionu”.

Przełomowy dla odbioru czasopisma był numer 9., w którym wydrukowano *Historię oka* Georgesa Battaille’a, jak również teksty propagujące wolność seksualną, w których papieża Jana Pawła II zaliczono do obozu represyjnego[11]. Marian Terlecki, zaangażowany publicysta konserwatywny, w tym czasie napisał następujący komentarz: „Przerażający bełkot francuskiego szaleńca, w którym nekrofilia, gwałt połączony z morderstwem księdza, profanacja ołtarza i hostii, odrażające okrucieństwo i fascynacja fekaliami łączą się w monstrualnych opisach, z których nie sposób zacytować choćby niewielkiego fragmentu. Jeśli istnieje pornografia pornografii, to tekst Georgesa Bataille’a […] należy właśnie do tego gatunku. A zaraz obok mozolny wywód, w którym Jan Paweł II jako przywódca »obozu represyjnego« przyrównywany jest do Chomeiniego, Mao Tse Tunga, Castro i Hitlera”[12].

Pismo stało się symbolem środowiska, które nazywano nieco na wyrost „pokoleniem »brulionu«”, co jest dowodem dużej skuteczności marketingowej. Z pismem związani byli autorzy rozpoczynający ówcześnie swą działalność twórczą, którzy mieli się okazać znaczący dla polskiej literatury współczesnej, m.in. Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Manuela Gretkowska, Izabela Filipiak i wielu innych. Na łamach publikowano także uznanych autorów starszego pokolenia, wśród nich pojawiali się: Rymkiewicz, Woroszylski, Błoński, Jarzębski. Czasopismo stało się instytucją kulturalną, mającą własne wydawnictwo. Potrafiło aktywnie promować się w mediach masowych, przebić się poprzez nie do szerokiego odbiorcy. Miało strategię opierającą się na prowokację, zderzanie wielorakich światopoglądów, w tym wyraźnie sprzecznych, podejmowanie tematów niemieszczących się w głównym nurcie. „Podziemny bL chyba jako jedyny interesował się graffiti, fanzinami, punk rockiem, a więc tym, co wówczas było najbardziej interesujące w obrębie kultury nieoficjalnej, co było – mówiąc językiem pracowników agencji reklamowych – kreatywne, a jednocześnie nie należało do »oficjalnej« kultury podziemnej”[13] – pisał Krzysztof Varga.

---

[10] P. Śliwiński, *Socjomachia. Kilka uwag,* „Czas Kultury” 1996, nr 2, s. 20.
[11] Tamże, s. 223.
[12] Cyt. za: M. Olszewski, *Hipis na prezydenta*, „Gazeta Wyborcza”, 24.11.2006.
[13] K. Varga, *O historii pisma „Brulion” i przemianie duchowej jego redaktora Roberta Tekielego*, „Gazeta Wyborcza”, 06.02.1999.

Również nakład 15 tys. egzemplarzy, który udało się uzyskać w 1993 roku, należy na polskim rynku uznać za sukces. Dla porównania, tylko jedno z powstałych po 1989 roku czasopism mieszczących się w tym profilu przekroczyło nakład 50 tys. egzemplarzy – była to „Nowa Fantastyka", najważniejszy periodyk prezentujący światową i polską literaturę science-fiction. O historii „brulionu" powstał m.in. film dokumentalny *Planeta brulion* (1996) w reżyserii Dariusza Gajewskiego, ukazała się także monografia Marcina Wieczorka *brulion. Instrukcja obsługi* (2005), której autor następująco opisuje rolę, jaką spełniło czasopismo:

> Na początku lat 90. mieliśmy do czynienia z nową sytuacją historyczną, a niewielu artystom i literatom udało się w bezbolesny sposób znaleźć nowy sposób istnienia w kulturze artystycznej. Natomiast „bruLion" przyswoił sobie metody działania właściwe kampaniom reklamowym, czym dowiódł, że o sukcesie działań niekomercyjnych, związanych ze sztuką, decydują nie tylko wartości artystyczne […]. Historia „bruLionu" to jednak przede wszystkim historia pierwszej wyrazistej instytucjonalizacji nowej literatury (literatury debiutantów) po pokoleniu Nowej Fali, albowiem przez dwadzieścia lat w Polsce nie nastąpiły tak wyraziste krystalizacje głosu generacji[14].

Sytuacja czasopism wywodzących się z drugiego obiegu była wyjątkowa ze względu na istnienie środowiska odbiorców, które były z nim związane więzią szczególną. Przy tym należy jednak dodać, że nie było to środowisko jednolite. Dorota Patkaniowska wskazuje na trzy kręgi czytelników prasy opozycyjnej: „Cała prasa opozycyjna miała trzy kręgi czytelników: aktywni ludzie Solidarności; ludzie z zewnątrz, nie związani z opozycją, żadni prawdziwej informacji; ludzie szukających konkretnych treści – zwolennicy konkretnych ugrupowań". Odrębność drugoobiegowych pism literackich oraz społeczno-kulturalnych zasadzała się na inteligenckim adresie czytelniczym – „najczęściej odbiorcami i nadawcami treści byli przedstawiciele wielkomiejskiej inteligencji, a także ludzie młodzi: studenci, uczniowie"[15].

Wobec przemian rynku prasowego

W ogólnym obrazie przemian rynku prasowego (podokres pierwszy i drugi według klasyfikacji Filasa) związany jest z jednej strony z załamaniem się nakładów prasy, burzeniem dawnego systemu,

[14] M. Wieczorek, *BruLion. Instrukcja obsługi*, Kraków 2005, s. 57.

[15] D. Patkaniowska, *Najważniejsze teksty i dyskusje w czasopismach literackich i dyskusje w czasopismach literackich i społeczno-kulturalnych drugiego obiegu (1976-1990),* [w:] *Sporne sprawy…*, s. 184-185.

z drugiej zaś szturmem setek – głównie niskonakładowych – pism, które usiłowały zapełnić powstałą lukę. Istotne w tym wczesnym okresie jest pojawienie się „Gazety Wyborczej", w formule której połączono cechy gazety ogólnopolskiej oraz lokalnej – już w 1991 roku miała on 13 dodatków i była nowym mocnym przeciwnikiem na rynku regionalnym dla lokalnych dzienników[16]. Mianem „życzliwości Lewiatana" Przemysław Czapliński określa sposób, w jaki duże media na początku lat 90. traktowały zarówno pisma literackie, jak i samą literaturę piękną – prezentowano nowe numery na łamach dzienników, tworzono wkładki literackie (m.in. „Gazeta Wyborcza"), przyciągano znanych krytyków literackich, pisarzy, czyli tzw. nazwiska, po to, by uwiarygodnić się, zdobyć prestiż. Twierdzenie, że „uda się wykorzystać masmedialną machinę do promowania ambitnej literatury i tworzenia nowych struktur życia kulturalnego", jak również, że „media chcą współtworzyć rynek czasopism kulturalnych" zdawało się uzasadnione[17]. Niewątpliwie wpływało to na przekonanie o ogólnie dobrej koniunkturze na tego typu przedsięwzięcia i tendencjach rozwojowych. Wiele czasopism kulturalnych tego czasu uważano nie tylko za stabilne, ale dynamicznie się rozwijające, w tym przede wszystkim te, które Czapliński nazywa pismami szybkiego reagowania, czyli tygodniki i dwutygodniki, dające możliwość przekazywania aktualnej informacji, tworzenia pewnego w miarę całościowego oglądu, ukazywania zjawisk z zachowaniem ich ciągłości, a także inicjowania wydarzeń i wpływania na ich przebieg. Mowa tu m.in. o takich periodykach jak „Tygodnik Literacki", „Dekada Literacka", „Nowy Nurt"[18]. Nadzieje na utrzymanie się dobrej koniunktury rychło miały okazać się płonne.

Na początku 1993 roku w Polsce nadal jeszcze widoczna była tendencja odbudowy czytelnictwa prasy, przy czym korzystanie z prasy codziennej stało się mniej regularne, zaś kontakt z czasopismami, w tym miesięcznikami, stał się częstszy. Natomiast od drugiej połowy 1993 roku nastąpiło załamanie wszelkich trendów wzrostowych: rosła liczba osób w ogóle nieczytających prasy, spadał odsetek czytających regularnie zarówno dzienniki, jak i czasopisma, malała również przeciętna liczba czytanych tytułów[19].

Okres 1995-1996 dla czasopism społeczno-kulturalnych należy uznać za pierwszą cezurę, „czas bezwzględnego sprawdzianu"[20]. Obok

---

[16] R. Filas, dz. cyt., s. 38.
[17] R. Ostaszewski, *Zmierzch miesięczników*, http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artykul.php?id_artykulu= 243.
[18] P. Czapliński, *Krótka historia pism literackich 1989-2006*, [w:] tegoż, *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 29.
[19] R. Filas, dz. cyt., s. 45-46.
[20] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 222.

nieregularnego ukazywania się „brulionu" można wymienić także inne symptomy przesilenia, które miało okazać się szczególnie dotkliwe dla czasopism literackich. Wiele pism w tym czasie upadło, przestały się ukazywać się dodatki kulturalne do periodyków o większym nakładzie („Polityka-Kultura" czy dodatek „Czasu Krakowskiego"). Od 1996 roku słabnie dynamika życia literackiego. Pierwsze sygnały to likwidacja dwutygodnika młodoliterackiego „Nowy Nurt". Pojawia się pogląd, że najważniejszą rolę w odbiorze i postrzeganiu literatury pełnią media, a życie literackie zostało podporządkowane podmiotom komunikacji masowej. Ważnym głosem tego czasu był opublikowany w 2000 roku artykuł Kingi Dunin *Normalka*[21], a dyskusję, którą wywołał, zdominowały zrazu głosy zdziwionych i rozczarowanych, choć nadszedł i czas na opinie bardziej zdystansowane, jeśli chodzi o obarczanie winą mediów „głównego nurtu"; diagnozy były jednak ogólnie pesymistyczne, a najbliższe lata miały je potwierdzić. Robert Ostaszewski w znamiennym tytule *Zmierzch miesięczników* podsumowywał sytuację w ten sposób:

> Trzeba sobie powiedzieć w końcu jasno, że pisma literackie nie są dla masmediów w żadnym wypadku poważnym partnerem, z którym można „robić interesy". Dla przykładu: czy ma z ekonomicznego punktu widzenia jakikolwiek sens, aby wychodzący w kilkusettysięcznym nakładzie tygodnik reklamował się w tytule, który czyta kilkaset albo nawet kilka tysięcy osób? Masmedia mogą jedynie występować w roli mecenasów. Mogą, ale jak widać nie chcą. Albo – żeby oddać sprawiedliwość choćby „Polityce", która na dobrą sprawę kilka lat temu uratowała „Res Publikę" od upadku – nie zamierzają tego robić za wszelką cenę. W momencie załamania się rynku reklamowego zaczynają szukać oszczędności przede wszystkim tam, gdzie zyski są najmniejsze, albo żadne, czyli w sferze kultury. Takie pociągnięcia wynikają po prostu z kalkulacji ekonomicznej […].
>
> Krzysztof Uniłowski pisał kilka lat temu: „za najważniejszą zmianę w życiu kulturalnym lat dziewięćdziesiątych wypada uznać nie tyle mityczny »zanik centrali«, co schyłek pewnego gatunku prasowego: właśnie tygodnika społeczno-kulturalnego" (*Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998). Wszysko wskazuje, że szykuje się nam kolejna zmiana w pejzażu kulturalnym: zniknięcie miesięczników o tematyce literackiej czy kulturalnej. Wystarczy przejrzeć się, jaka obecnie jest ich kondycja[22].

[21] K. Dunin, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy. Megaron" 2000, nr 65.
[22] R. Ostaszewski, dz. cyt.

Problemy, które ujawniły się w pierwszej dekadzie transformacji, nie tylko nie zostały rozwiązane, ale nasiliły się w latach późniejszych. Należy tu wymienić przede wszystkim brak jednoznacznych kryteriów dofinansowania czasopism, jak również politykę samych wydawców, którzy chcieliby, aby to właśnie wsparcie z budżetu państwa pozwoliło się utrzymać na rynku. Spory o finansowanie czasopism powtarzają się od połowy lat 90., czyli od momentu, kiedy powstał system konkursów na dotacje wydawnicze. „Dopiero od niedawna – od momentu, gdy dzieleniem pieniędzy zajął się na zlecenie Ministerstwa Kultury Instytut Książki – nad dotacjami dla czasopism było spokojniej. Wnioski opiniują eksperci spoza ministerstwa, kryteria są jawne, punktacja - ogłaszana publicznie razem z decyzją o przyznaniu lub nieprzyznaniu środków" – stwierdzali publicyści „Gazety Wyborczej"[23]. Przywołany głos pojawił się jeszcze przed apogeum sporów i kontrowersji związanych z ogłoszeniem listy dotacji z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2011 roku. W roli mediatora w dyskusji nad „reformą systemu" przyznawania dotacji wystąpiła Fundacja im. R. Schumana. 17. marca odbyła się debata pism niszowych – był to początek dalszych działań.

Czym są tzw. pisma niszowe? W toku dyskusji kategorię tę zdefiniowano następująco: pisma niszowe to periodyki społeczno-kulturalne, zajmujące się zarówno problematyką metapolityczną, historią idei, socjologią, filozofią, jak i bardzo różnymi obszarami muzyki, historii, sztuk pięknych, literatury. Choć z reguły nie tak popularne jak gazety wysokonakładowe, tworzą one krwiobieg życia intelektualnego i społecznego i naturalną przestrzeń wielu dyskusji społeczno-politycznych i kulturalnych[24]. Wśród postulatów pojawiły się m.in. wskazania na konieczność odpolitycznienia konkursu dotacyjnego, dotowanie realnej zawartości czasopism, czyli nagradzanie merytoryki, a nie zaplecza organizacyjno-ekonomicznego; wzmacnianie mechanizmów finansowania czasopism opartych na prenumeracie; wyznaczenie budżetów osobno dla czasopism: społecznych, politycznych i kulturalnych[25].

Według uczestników działań udało się osiągnąć następujące cele:

„1. środowiska »pism niszowych« pokazały, że nie zamierzają biernie przyglądać się istniejącemu stanowi rzeczy, który dla wielu jest niesatysfakcjonujący ze względu na sposób i rezultaty przyznawania ministerialnych dotacji.

---

[23] *R. Pawłowski, M.I. Niemczyńska,* Więcej dotacji dla pism kulturalnych, *„Gazeta Wyborcza", 03.03.2011.*

[24] K. Wołodźko, *Pisma niszowe,* http://schuman.pl/programy-fundacji-schumana /program-obywatelski/pisma-niszowe.

[25] A. Kozłowska, …*O czasopismach kulturalnych*, http://witryna.czasopism.pl/pl /gazeta/1176/1434/1961.

2. redaktorzy i wydawcy pism społeczno-kulturalnych, działających w całej Polsce potrafią i chcą ze sobą rozmawiać i mają poczucie znaczenia tego, co robią dla szeroko rozumianej polskiej kultury. A wbrew pozorom nie jest to mało.

3. zainteresowaliśmy swoją sprawą opinię publiczną”[26].

Ten właśnie środowiskowy aspekt – wspólne działanie i stworzenie interesującej formuły – należy wyróżnić jako szczególnie cenny. Jak podkreślano: „musimy nauczyć działać się razem, niezależnie od tego, jaką redakcję reprezentujemy i czy tworzymy pismo społeczno-polityczne, czy kulturalne”[27].

Podsumowanie

Prognozy na przyszłość czasopism społeczno-kulturalnych są zazwyczaj mało optymistyczne. Z jednej strony podkreśla się, że z powodu małej liczby odbiorców są skazane na finansową niesamodzielność i zależność od dotacji państwowych. Z drugiej jednak, można zaobserwować zmiany, które w przyszłości mogą przynieść poprawę sytuacji. „Ruchome marginesy kultury” – jak Czapliński nazwał część komunikacji społecznej pozostającą poza dominującym dyskursem medialnym, stanowiącą przeciwwagę dla tzw. dużych mediów – są istotne: „one właśnie, jako czynnik destabilizujący centrum, służą wyrównywaniu szans komunikacyjnych. Bez ruchomych marginesów nie ma kultury demokratycznej”[28]. Niszowość, co pokazują działania Fundacji im. Roberta Schumana i podmiotów z nią związanych, może być definiowana jako to, co szczególnie wartościowe, w wielu wypadkach elitarne. Ważna jest przede wszystkim aktywizacja wydawców oraz środowisk sympatyków zmierzająca ku pewnej konsolidacji, stworzenie pewnej grupy stanowiącej reprezentację wielu różnych podmiotów.

Na koniec trzeba jeszcze wspomnieć o możliwościach docierania do nowych czytelników, jakie daje zaistnienie w przestrzeni internetowej. Pojawienie się mediów elektronicznych zmieniło sytuację tradycyjnych mediów drukowanych, a być może postawiło je na przegranej pozycji[29]. W przypadku czasopism społeczno-kulturalnych przemiany nie są tak szybko widoczne jak w przypadku tych mediów, dla których liczy się przede wszystkim czas dotarcia z informacją do czytelnika, ale również w tym sektorze można zauważyć znaczące zmiany. Zapewne będą się

---

26 Zob. http://consolamentum.salon24.pl/288902,debata-pism-niszowych-pierwsza-refleksja.

27 Tamże.

28 P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 7.

29 B. Nierenberg, *Deadline 24 godziny na dobę, czyli o regionalnej gazecie, radiu i konwergencji*, [w:] *Internetowe gatunki dziennikarskie,* red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, Warszawa 2010, s. 99.

one pogłębiać. Oprócz wspomnianych szans istnieją również zagrożenia, przede wszystkim związane z tym, że odbiorca poszukuje w internecie głownie treści, z które nie musi płacić, tym niemniej posiadanie witryny internetowej, wykorzystanie serwisów społecznościowych również w tym sektorze wydaje się czymś koniecznym.

Początkowo wiele redakcji zamieszczało na swoich stronach jedyne podstawowe informacje stanowiące rodzaj sieciowej wizytówki, spisy treści, fragmenty tekstów. Nierzadką praktyką jest zamieszczanie pełnej wersji czasopisma w formie pliku PDF – odpowiednika wersji drukowanej. W tym wypadku jest to w zasadzie rola cyfrowej biblioteki. Coraz ważniejsze stają się interakcje pomiędzy czytelnikami a redakcjami, strony WWW są traktowane nie tylko jako miejsce do częściowej prezentacji treści, lecz jako alternatywny przekaźnik[30], niektóre teksty pojawiają się w wersji pełnej lub poszerzonej w stosunku do ukazującej się w wydaniu tradycyjnym, np. o materiał zdjęciowy, inne treści lub linki.

Wykorzystanie internetu pozwoliło czasopismom na wzbogacenie oferty, a przede wszystkim na podtrzymanie istnienia tytułów. Warto zadać pytanie, czy w tym nowym środowisku odnajdą się pisma literackie, nie tracąc swego tradycyjnego charakteru, czy zmienią się pod wpływem środowiska medium elektronicznego?

[30] L. Pokrzycka, *Zmiana kształtu przekazów dziennikarskich w Internecie na przykładzie portali internetowych koncernu Media Regionalne,* [w:] *Internetowe gatunki dziennikarskie,* s. 128. Por.: I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007, s. 212-221.

AGNIESZKA PACEK

Twórczość Marcela Łozińskiego po roku 1989 – na wybranych przykładach filmowych

„Można poszukiwać głębokiej prawdy człowieka
i o człowieku, pod tym jednak warunkiem,
że mu się zostawi […] przestrzeń tajemnicy".

Marcel Łoziński

W ujęciu najszerszym twórczość Marcela Łozińskiego stanowi próbę analizy i opisu świadomości społecznej, jednostkowej oraz indywidualnej. Według Krzysztofa Kornackiego, „jego dzieła odznaczają się charakterem demaskatorskim względem potocznej świadomości, kwestionując psychospołeczne klisze i »toksyczne« schematy"[1]. Ważne miejsce w twórczości reżysera zajmują również: refleksja autotematyczna, samoświadomość mediów, granice dokumentalizmu i odpowiedzialność twórcy. Rok 1989 uchodzi za datę przełomową w działalności artystycznej Łozińskiego. W niniejszej pracy została uwzględniona twórczość autora z lat 1989-1999, której problematyka zostaje ujęta w perspektywie antropologiczno-egzystencjalnej. Za główne przykłady posłużyły filmy: *89 mm od Europy* (1993), *Wszystko może się przytrafić* (1995) oraz *Żeby nie bolało* (1998).

Uprzednia twórczość autora – poddana ingerencji organów kontrolnych – była nieobecna w oficjalnej kulturze i nieznana szerszej widowni[2]. Dzieła Łozińskiego sprzed zmiany systemowej w większości wpisują się w opozycyjny nurt polskiej kinematografii lat 70.[3]. Jak

[1] K. Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, z. 23, s. 158.

[2] Ze względu na kontestacyjną treść dzieł reżysera niektóre z filmów trafiły na półkę, z innych wycięto sceny bez jego zgody – zob. K. Kornacki, tamże.

[3] W kontekście tym za przełom uchodzi wystąpienie młodych dokumentalistów – absolwentów łódzkiej Szkoły Filmowej – na forum Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1971 roku. Mimo że zabrakło na nim dzieł Łozińskiego, realizującego wówczas etiudę *Absolutorium*, to ze względu na stylistykę i tematykę jego filmów, jego twórczość umieszcza się obok twórców takich jak Kieślowski,

zauważa Mirosław Przylipiak, ówczesnym twórcom towarzyszyło przeświadczenie, że obowiązkiem dokumentalisty jest opis rzeczywistości społecznej, a także manifestacja nieufności wobec systemu politycznego[4]. Kontestacja ta nie mogła odbywać się w sposób bezpośredni, dlatego zwrócono się ku metaforycznym środkom opisywania rzeczywistości. Problemy przedstawiane w dziełach tamtego okresu – w zamierzeniu twórców – miały symbolizować realia społeczno-polityczne PRL-u. Znaczenie przedstawianych wydarzeń było „rozciągane" poza filmową sytuację. Opisywanie rzeczywistości w sposób pośredni, odbywało się głównie przy użyciu: języka ezopowego oraz jednej z odmian przenośni – synekdochy. W celu wspomnianego rozciągnięcia znaczenia poza filmowaną sytuację nierzadko stosowano zabiegi inscenizacyjne. Ich celem było potęgowanie potencjału uogólnienia przedstawianych wydarzeń. Informacje na temat osób i lokalizacji zdarzeń były ograniczone. Zdaniem Kornackiego, czyniono tak po to, „[…] aby stworzyć układ względnie odosobniony, w którym łatwiej było przeprowadzać eksperyment społeczny, ujawniający światopogląd i postawę społeczną jednostek, bo te właśnie najbardziej interesowały polskich dokumentalistów"[5].

Przed zmianą systemową, twórczość Łozińskiego była skupiona wokół dwóch obszarów – psychologii i polityki. Filmy reżysera ukazywały skutki indoktrynacji politycznej PRL-u w świadomości jednostkowej i społecznej. Autor skupił się na unaocznieniu i opisie jej mechanizmów zwłaszcza w kontekście medialnym. Interesowały go szczególnie: społeczno-polityczna unifikacja jednostki, zbiorowa mentalność i jej przejawy oraz funkcja mediów w indoktrynacji i propagandzie politycznej. Twórczość reżysera traktowała o jednostce, którą określa się zawsze w kontekście społeczeństwa. Opis jednostki nie jest tożsamy z opisem człowieka – wynika to z odmiennej definicji podmiotu. Człowiek, mimo że także jest częścią społeczeństwa, postrzegany jest jako autonomiczny, indywidualny byt, jako odrębna całość. W przywołanej perspektywie antropologicznej wspomniane

---

Królikiewicz, Zygadło, Piwowski czy Wiszniewski. Pokolenie wspomnianych twórców wypracowało nową formułę dokumentalizmu – zob, K. Kornacki, tamże, s. 159.

[4] Zob. M. Przylipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, z. 23, s. 63-66.

[5] K. Kornacki, dz. cyt., s. 160. W latach 80. praktyka dokumentalna charakterystyczna dla ubiegłej dekady powoli ulegała dezaktualizacji. Z czasem zrezygnowano z języka ezopowego i metaforyzowania przedstawianych wydarzeń na rzecz „mówienia wprost". Taką praktykę twórczą przyjął również Łoziński. Jego realizacje dotyczyły autentycznych wydarzeń społeczno-politycznych (*45-89*). Autor nie tylko skupił się na ich opisie, lecz szukał także ich przyczyn. We wspomnianym okresie Łoziński zdecydował się także obnażyć formalne i warsztatowe środki wyrazu wykorzystywane w filmach, które mogły służyć manipulacji medialnej (*Ćwiczenia warsztatowe*) – zob. K. Kornacki, dz. cyt., s. 168-172.

cechy wiodą prym nad aspektami socjalnymi. Perspektywa antropologiczna związana jest z tradycją dokumentalizmu Flaherty'ego. Drugi sposób opisu, w którym dominuje perspektywa socjalna (skupiona na relacji między jednostką a społeczeństwem) wiąże się z Griersonowską[6] tradycją dokumentalizmu.

Według Przylipiaka, nowym gatunkiem dokumentalnym, który pojawił się po zmianie systemowej, był film polityczny[7]. Zdominował on polski dokumentalizm do połowy lat 90. Na wspomnianym gruncie próbowano „odkłamać" historię stworzą przez propagandę PRL-u, przywoływano wydarzenia, które w komunizmie były tabuizowane. Tendencja rewizjonistyczna występowała także w dokumentalizmie Łozińskiego. Tuż przed rokiem 1989, jak i po nim, zrealizował on filmy o charakterze rozliczeniowym (*Świadkowie* z 1988 – traktujący o pogromie kieleckim; *45-89* z 1989 – rozpoczynający wspomniany nurt rozrachunku z historią PRL-u w polskim dokumentalizmie; wreszcie *Las Katyński z* 1990), odwołujące się do świadomości narodowej Polaków. W dziełach tych zauważalne są trzy tendencje: pierwsza związana jest z przedstawieniem traumatycznych wydarzeń w historii Polski; druga dąży do oczyszczenia świadomości zbiorowej z nieprawdziwych i bolesnych obrazów; trzecia podważa istniejące schematy w pojmowaniu przeszłości. Tendencje te spełniają, kolejno, funkcje: pamięci, katartyczną i sumienia[8]. W twórczości Łozińskiego obok skłonności do rozrachunku z przeszłością występowała (i występuje nadal) tendencja do komentowania bieżących wydarzeń politycznych – na przykład w roku 1995 zrealizował on film *Po zwycięstwie: 1989-1995*[9]. W działalności artystycznej Łozińskiego w latach 90. zauważalna jest również stopniowa ewolucja – odchodzenie od tematyki społeczno-politycznej w stronę problematyki o charakterze antropologiczno-egzystencjalnym. W kontekście tym ważne miejsce zajmują wspomniane: *89 mm od Europy*, *Wszystko może się przytrafić* oraz *Żeby nie bolało*.

89 mm od Europy w sposób symboliczny przedstawia możliwość ogólnoludzkiego porozumienia ponad barierami. W filmie przedstawiona

---

[6] Jednakże zdaniem Przylipiaka na gruncie polskiego kina dokumentalnego Griersonowska idea dokumentalizmu, według której gatunek ten miał służyć społecznej informacji i edukacji obywatelskiej, nigdy nie była szczególnie popularna. Film dokumentalny postrzegany był, nade wszystko, jako forma wypowiedzi artystycznej – zob. M. Przylipiak, dz. cyt., s. 62.

[7] Oczywiście wcześniejsze dzieła także były nacechowane politycznie. Nie powstały jednak filmy o politykach, ani o dyskursie politycznym, ponieważ w okresie PRL-u nie istniało jawne życie polityczne. Po zmianie systemowej, oprócz filmów o wspomnianej tematyce, pojawiały się także dzieła opisujące przemiany, jakie zachodziły wówczas w społeczeństwie polskim – zob. M. Przylipiak, dz. cyt., s. 67-84.

[8] K. Kornacki, dz. cyt., s. 172-174.

[9] W kontekście tendencji rozliczeniowej w dokumentalizmie Łozińskiego zob. K. Kornacki, dz. cyt., s. 172-177.

została praca robotników na przejściu granicznym w Brześciu przy zmianie układu jezdnego pociągu. Podana w tytule liczba stanowi różnicę rozstawu torów kolejowych pomiędzy Europą a krajami byłego Związku Radzieckiego, a w szerszej perspektywie odnosi się do relacji między Wschodem a Zachodem. Pociągi wjeżdżające do Rosji mają zmieniony układ jezdny na inny – mający szerszy rozstaw kół. Między robotnikami a pasażerami uderza kontrast. Robotnicy w pobrudzonych ubraniach roboczych są pochłonięci pracą. Zadbani i zamożni Europejczycy przyglądają się ich pracy, wyglądając przez okna pociągu. Poczucie „przepaści" między nimi pogłębia wykorzystanie opozycji góra-dół. Robotnicy usytuowani są niejako na dole, a Europejczycy na górze. Oprócz bariery językowej przedstawionych ludzi dzieli symboliczna bariera 89 mm[10]. W filmie zarysowana została opozycja między dwoma obozami – jeden określany był niegdyś jako socjalistyczny, drugi jako kapitalistyczny. Wydaje się, że mimo przemian o charakterze ustrojowym podział istnieje nadal. W pewnym momencie do jednego z robotników podchodzi mały chłopiec i rozpoczyna rozmowę. Robotnik z radością odwzajemnia serdeczność malca. Bariera zostaje przełamana, podział niknie, otwartość i brak uprzedzeń sprawiają, że nie ma przeszkód w nawiązaniu kontaktu. Ta głęboko humanistyczna scena wyraża wiarę w człowieczeństwo, w możliwość ludzkiego porozumienia[11].

Chłopiec z *89 mm od Europy* to synek reżysera – Tomek, który pojawia się także w filmie *Wszystko może się przytrafić*. Można rzec, że dzieło to stanowi przeciwstawny biegun do wcześniejszej twórczości Łozińskiego. W obrazie tym reżyser rezygnuje niemal zupełnie z odniesień społeczno-politycznych. Film opowiada o wartościach, które są dla człowieka najważniejsze. Zostają one nakreślone przez osoby starsze, które zbliżają się do końca swojej drogi. Życie jest przez nich opisywane i oceniane przez pryzmat przeczucia nieuchronnej śmierci. Doświadczenia bohaterów poznajemy dzięki, wspomnianemu, sześcioletniemu synkowi reżysera – Tomkowi. Chłopiec, początkowo beztrosko bawiący się w parku, nawiązuje rozmowę z nieznajomymi – starszymi ludźmi odpoczywającymi na ławkach. Szczególne znaczenie posiada sceneria, w której dochodzi do spotkania między bohaterami – piękny, zielony ogród (przywodzący na myśl raj), w którym nikt się nie spieszy. Wrażenie to podkreśla także wykorzystanie muzyki klasycznej – łagodnej, delikatnej. Tomaszek, jak pisze Przylipiak, „zadaje […] pytania, które tylko on, sześcioletni chłopiec, może zadawać bezkarnie"[12]. Pyta napotkane osoby jak długo żyją, czy są zadowolone z życia, dlaczego są smutne czy samotne. „Chłopiec pełni rolę medium, które pozwala

---

[10] M. Przylipiak, dz. cyt., s. 80-81.
[11] K. Kornacki, dz. cyt., s. 178.
[12] M. Przylipiak, dz. cyt., s. 82.

ludziom otworzyć się, wyzwala w nich niekonwencjonalne zachowania"[13]. Niektóre ze starszych osób otwierają się przed chłopcem, zwierzają się ze swoich doświadczeń – mówią o planach, których realizację zniweczyła wojna, o śmierci bliskiej osoby, o doskwierającej samotności, o niemożności porozumienia z kimś, kto był kiedyś bliski. Przedstawiają chłopcu wartości, które są dla nich najważniejsze – wiara w Boga; szacunek do drugiego człowieka i potrzeba jego bliskości; zdrowie, którego brak odbiera radość życia. W rozmowach między chłopcem a starszymi osobami dokonuje się konfrontacja między dziecięcą ciekawością a dojrzałością i rozsądkiem. Zdaniem Tomka – jak wskazuje tytuł filmu – wszystko może się przytrafić, świat jest pełen niezliczonych możliwości. Odmiennie postrzegają go natomiast ludzie starsi[14]. Jak pisze Kornacki:

> Tomek jest pozbawiony krępujących wyobraźnię ograniczeń porządkowania świata, jest jak Mały Książę, który zamiast kapelusza dostrzega połkniętego węża boa. I wnosi nadzieję, która choćby na moment udziela się starym ludziom – za tę chwilę ciepła rewanżują się chłopcu szczerą spowiedzią, która zmienia z kolei jego widzenie świata, sprawia, że niepostrzeżenie dorośleje. Wszystko to zaś w scenerii Ogrodu, z którego człowiek wyszedł, i do którego, jeśli się w to wierzy, wróci z powrotem[15].

Wydaje się, że Tomek stanowi *porte-parole* reżysera, który może podejść do każdego napotkanego człowieka, nie naruszając przy tym jego integralności. Z filmu Łozińskiego wyłania się aspekt etyczny, dotyczący granic dokumentalizmu oraz powinności i odpowiedzialności twórcy.

Kontekst antropologiczno-egzystencjalny współwystępuje z aspektem etycznym także w filmie *Żeby nie bolało*. Dzieło to stanowi powrót do Urszuli Flis – bohaterki filmu *Wizyta* z 1974 roku. Znaczny fragment *Wizyty* został wmontowany w omawiane dzieło. Z jednej strony, posiada on charakter informacyjny – przedstawia podstawowe informacje o bohaterce, z drugiej, daje możliwość porównań między intencjami autora i ujęciem problemu etyki mediów. Wspomniany fragment poprzedzają zdjęcia z przebiegu jego realizacji. Wcześniejszy film jest

---

13 Tamże, s. 82.

14 Jak zauważa Marek Hendrykowski: „dziecko z jego naturalną ciekawością i otwartością, staje się tutaj naturalną przeciwwagą pesymistycznej wizji świata. […] Z perspektywy dziecka świat wydaje się polem nieograniczonych niczym możliwości. […] Podczas gdy […] starsi zmierzają już tylko w jednym określonym kierunku" – M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Warszawa 2008, s. 93-95.

15 K. Kornacki, dz. cyt., s. 180.

wyjątkiem od perspektywy jednostkowej, dominującej w twórczości Łozińskiego w latach 70. – mimowolnie odznacza się w nim wspomniany aspekt antropologiczny. Jak już wzmiankowano, w pierwszej części filmu *Żeby nie bolało* zostaje niejako nakreślony portret Urszuli, młodej kobiety, mieszkającej na wsi, samotnie utrzymującej gospodarstwo rolne, opiekującej się spracowaną matką. Tym, co wyróżnia Urszulę według pozostałych mieszkańców wsi i dziennikarki, Marty Wesołowskiej, przeprowadzającej wywiad z bohaterką, są jej zainteresowania, które nie przystają do statusu rolnika. Urszula dużo czasu poświęca na czytanie literatury, wyjazdy do teatru czy korespondencję z artystami. Pomiędzy kobietami dochodzi do pewnego rodzaju konfrontacji. Dla dziennikarki postawa bohaterki wskazuje na brak zdecydowania, w związku z tym, domaga się od niej jednoznacznego określenia – „wyboru pomiędzy wsią i statusem rolnika, a miastem i statusem inteligenta”[16]. Według niej wspomniane role społeczne są niemożliwe do pogodzenia. Zachowanie dziennikarki wobec bohaterki ma charakter inwazyjny i natarczywy, niezależnie od intencji jakie jej towarzyszą. Urszula, doprowadzona do łez, broni swojego wyboru, a także poczucia swojej tożsamości i podmiotowości. Oprócz dziennikarki, która próbuje narzucić Urszuli swoje przekonania, w filmie pojawia się osoba fotografa (Erazm Ciołek), którego obecność jest także dotkliwa. Ingeruje on w rozmowy kobiet – podczas ich trwania prosi, by zamieniały się miejscami, a następnie ponownie do nich wracały. Bohaterkę traktuje jak modela ustawiając w różnych pozach. *Wizyta* wskazuje na bezwzględność mediów, na narzucanie za ich pośrednictwem ocen i sądów, na wykorzystywanie osób, które stanowią obiekty ich zainteresowań. Dzieło Łozińskiego jest postulatem etycznym, podkreślającym konieczność zachowania granic ludzkiej prywatności oraz świadomość konsekwencji, jakie może przynieść ten rodzaj ingerencji w życie człowieka. „To etyczne credo dokumentalisty, wypowiedź bardzo osobista”[17].

Problematyka etyki mediów, jak i portret antropologiczny bohaterki posiadają fundamentalne znaczenie w drugiej części filmu. Szczególna rola przypadła bohaterce, która pragnąc zachować dyskrecję, wyznacza jego granice. Warto w tym miejscu przytoczyć jej słowa: „ja tutaj […] występuję ze swoją twarzą, ze swoim środowiskiem. Z jednej strony, jest mi miło, że Marcel po latach znowu chciał robić o mnie film, ale z drugiej strony, nie chciałabym, żeby to bolało [podkr. – A.P.]”. Druga część filmu zrywa z praktyką występującą w części pierwszej. Różnice zauważalne są w sposobach kadrowania, inscenizacji, doborze i zachowaniach postaci, a także w sposobie przedstawiania

16 Tamże, s. 164.
17 Tamże, s. 168.

głównej bohaterki. Reżyser zrezygnował z wykorzystanej poprzednio konwencji „z ukrycia". Na pierwszy plan wysuwa się postać Urszuli, pozostałe osoby pozostają w jej cieniu. Dziennikarka, Agnieszka Kublik, nie przyjmuje inwazyjnej postawy swojej poprzedniczki – nie naciska na nią, tylko uważnie słucha, współczuje, zadaje pytania w sposób delikatny. Odmienne jest także zachowanie fotografa (tak jak poprzednio jest nim Erazm Ciołek), który nie narzuca się i nie ingeruje w intymną relację nawiązująca się pomiędzy kobietami. Wyeksponowanie główniej bohaterki pozwala na „wsłuchanie się w jej niezwykły życiorys, dopełnienie owego szkicu egzystencjalnego z *Wizyty*"[18]. Bohaterka nie musi, jak poprzednio, bronić własnych decyzji oraz swojej tożsamości – nikt nie próbuje ich kwestionować i naruszyć. Delikatnie otwiera się, opowiada o swoich doświadczeniach, o wartościach, które są dla niej najważniejsze. Jednocześnie zachowuje prywatność – jak już była mowa – to ona wyznacza granice w konstytuowaniu swojego opisu[19]. W końcowej części filmu reżyser powraca do wątku autotematycznego, obrazując dialog Urszuli z ekipą realizacyjną. Bohaterka przedstawiona zostaje w konwencji „gadających głów", natomiast kilka razy jako przeciwujęcie, pojawiają się zdjęcia członków ekipy filmowej – Łozińskiego, Jacka Petryckiego oraz Małgorzaty Jaworskiej. W scenie tej występuje kontrast między sfilmowaną, „żywą" bohaterką a nieruchomymi zdjęciami realizatorów. „Statyczność zdjęć odbiera członkom ekipy ich siłę – materialność obecności na ekranie. Jest więc kolejnym znakiem usuwania ingerencji, przesunięciem granic dokumentalizmu »do tyłu«"[20]. Jak mówi sam reżyser: „kierując na kogoś kamerę, trzeba o niej koniecznie pamiętać. […] To jest ludzkie życie, a jeśli tak, to gdzieś istnieje granica, której nie wolno przekroczyć"[21].

Po zmianie systemowej w polskim filmie dokumentalnym zauważalna jest potrzeba rozliczenia z przeszłością – z historią, która była fałszowana przez mechanizmy propagandowe PRL-u. Twórczość Łozińskiego wpisuje się we wspomniany nurt rozrachunku z czasami minionymi w kontekście politycznym i społecznym. W dorobku

---

[18] Tamże, s. 181.

[19] Na trudność, która zawarta jest w relacji między reżyserem a jego bohaterem, zwraca uwagę Andrzej Michalak w artykule *Żeby nie bolało – etyczne problemy w polskim dokumencie po 1989 roku*. Autor podkreśla dwuznaczność, która wpisana jest w pracę dokumentalisty oraz m.in. problem etycznej uczciwości twórcy wobec swojego bohatera. Za Tadeuszem Sobolewskim wskazuje on na jedną ze scen w omawianym filmie Łozińskiego, która może być odczytywana niejednoznacznie w kontekście etycznym – zob. A. Michalak, *Żeby nie bolało – etyczne problemy w polskim dokumencie po 1989 roku*, [w:] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon i K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, s. 63-74.

[20] Tamże, s. 182.

[21] *Czerpać z rzeczywistości. Rozmowa z Marcelem Łozińskim*, [w:] *Debiuty Polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 234.

artystycznym reżysera pojawia się także tendencja do rezygnacji z perspektywy społeczno-politycznej na rzecz antropologiczno-egzystencjalnej. Stale obecny w filmach Łozińskiego, niezależnie od etapu twórczości, jest autotematyzm oraz, w najszerszym ujęciu, etyka mediów. Oczywiście, ze względu na wielość zainteresowań twórcy, podział ten stanowi pewnego rodzaju uproszczenie.

Jeśli spojrzy się na twórczość Łozińskiego całościowo, pod względem formalnym nie jest ona jednorodna – pojawiają się w niej odwołania do różnych typów dokumentalizmu. Jednakże duże znaczenie ma w niej traktowanie dokumentu jako filmu artystycznego, niezależnie od okresu twórczości. Świadczą o tym tendencje autotematyczne, kreacyjne[22] oraz autorski punkt widzenia, występujące w jego dziełach. W praktyce dokumentalnej reżysera szczególne znaczenie zajmuje ten ostatni aspekt. Zdaniem Łozińskiego, autorski punkt widzenia jest konieczny – za dziełem musi znajdować się człowiek (autor), który ma coś do przekazania. W ujęciu Łozińskiego „film dokumentalny – to film zajmujący się rzeczywistością, ale spotkanie kamery i rzeczywistości nie tworzy jeszcze filmu dokumentalnego. Film dokumentalny – to rzeczywistość plus autor z jego wrażliwością, poglądami, indywidualnością"[23]. Według reżysera film dokumentalny zawsze wiązał się z próbą osobistej wypowiedzi, ponieważ „życie wewnętrzne autora jest takim samym elementem rzeczywistości, jak ta, którą filmujemy. Film dokumentalny bierze się z połączenia opisywanego świata z indywidualnością autora: z jego przemyśleniami, intensywnością patrzenia, z jego wrażliwością i intuicją"[24]. W tej perspektywie nie sprowadza się on tylko do samej rejestracji. Reżyser na początku swojej drogi twórczej określił swoje filmy jako „półotwarte", znajdujące się pomiędzy „filmami zamkniętymi" ilustrującymi tezę narzuconą przez realizatora[25] a „filmami otwartymi", w których rzeczywistość wydaje się być przedstawiana w sposób obiektywny, jednakże „odsłania się" w nich ukryte przesłanie autora[26]. Kryterium przytoczonego podziału stanowi

---

22 Elementy kreacyjne występują w niektórych filmach sprzed 1989 roku (*Zderzenie czołowe* z 1975 roku; *Moje miejsce* z 1987 roku) oraz w kilku produkcjach zrealizowanych po zmianie systemowej (*Las Katyński* z 1990; *Autoportret* z 1993).

23 K. Kornacki, dz. cyt., s. 183.

24 *Nowa szkoła polskiego dokumentu. Rozmowa z Marcelem Łozińskim*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005, s. 212.

25 W tym przypadku obawę budzi możliwość zafałszowania rzeczywistości.

26 „Filmy otwarte" nie są tożsame z praktyką kina bezpośredniego (opierającego się, w uproszczeniu, na rejestracji rzeczywistości bez ingerowania w nią oraz odrzuceniu wszelkich założeń, myśli czy idei, które miałyby poprzedzać proces zdjęciowy lub mu towarzyszyć. Wynikało to z wiary w możliwość odzwierciedlenia rzeczywistości, tzn. pewnych jej aspektów, w filmie. Nurtowi temu towarzyszyła koncepcja, przeniesienia widza na miejsce zdarzeń i uczynienie go ich bezpośrednim świadkiem), którego zasad

stosunek autora do rzeczywistości[27]. Wspomniane filmy „półotwarte" „polegają […] na analitycznej obserwacji rzeczywistości przetworzonej, zagęszczonej, traktowanej później w czasie realizacji jako rzeczywistość istniejąca"[28]. Zdaniem Łozińskiego, szukanie inspiracji w sobie i w otaczającej rzeczywistości mają charakter równoważny. W efekcie końcowym – na ekranie – nie sposób ich odróżnić. Według reżysera, „dokumentalista musi mieć prawo (a właściwie obowiązek) własnego widzenia rzeczywistości i przedstawiania jej tak, jak jego zdaniem wygląda. Absurdalne jest żądanie, by każdy film dokumentalny był obiektywną syntezą rzeczywistości, aby każdy mówił: bywa wprawdzie czasami źle, ale równocześnie jest dobrze"[29].

Definicja dokumentalizmu Łozińskiego jest o tyle ważna, gdyż w ujęciu tradycyjnym sztuka dokumentu miała zawierać w sobie niewielki pierwiastek autorski, kojarzony z inscenizacją oraz ingerencją w rzeczywistość[30].

W dziełach Łozińskiego duże znaczenie zajmuje, wspomniany już, autotematyzm. Zjawisko autotematyzmu, inaczej refleksywności, w przekazie filmowym wiąże się z ujawnieniem filmowości, z obnażeniem filmowej aparatury, z rezygnacją z iluzji. Kino refleksywne podważa prostotę i bezproblemowość w dotarciu do rzeczywistości „oraz idee prawdy i prawdopodobieństwa wynikające z technologii rejestracji mechanicznej oraz indeksalnego związku rzeczywistości z jej obrazem […]"[31]. Twórczość o charakterze refleksywnym zwracała uwagę, że znaczenie w filmie dokumentalnym nie powstaje w sposób automatyczny w wyniku rejestracji – nie jest ono zatem dane samo z siebie, lecz jest konstruowane. Wydaje się, że kontekst autotematyczny wiąże się, ze wspomnianym, autorskim punktem widzenia. Te dwa aspekty, zdaniem Kornackiego, wskazują na artystyczne ukierunkowane dokumentalizmu Łozińskiego[32].

W twórczości reżysera występują pewne elementy, które mogą kojarzyć się z praktyką kina obserwacyjnego. Występują one w *Wizycie* i we *Wszystko może się przytrafić* w postaci rejestracji w konwencji „z ukrycia". Realizowały one określoną funkcję. W *Wizycie* praktyka ta,

– braku autorskiego punktu widzenia oraz wiary, że film może opierać się na samej rzeczywistości – Łoziński nie akceptował. Zob. M. Przylipiak, *Kino bezpośrednie*, [w:] tegoż, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 132-168.

27 Zob. M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy" 1976, z. 3-4, s. 94-100.

28 Tamże, s. 95.

29 Tamże, s. 98.

30 M. Hendrykowski, *Autor w filmie dokumentalnym*, [w:] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 146.

31 M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 228.

32 K. Kornacki, dz. cyt., s. 185.

z jednej strony łączyła się z tematem filmu – nieetycznym wykorzystywaniem ludzi przez media, z drugiej, pozwoliła stworzyć intymną przestrzeń dialogu między kobietami, które mogły zapomnieć o tym, że są nagrywane. We *Wszystko może się przytrafić* dzięki zastosowaniu konwencji kamery „z ukrycia" zwierzenia bohaterów są swobodne, niewymuszone i autentyczne[33].

W swojej praktyce twórczej Łoziński posługuje się metodą „otwierania rzeczywistości". Polegała ona na wprowadzeniu na planie zdjęciowym elementów inscenizacji, które pomagały w przebiegu procesów, które planowano zarejestrować. W tym przypadku inscenizacja pełni funkcję katalizatora, który wyzwala bądź pobudza sytuacje, które uchwycić najtrudniej. Metoda ta została wykorzystana przez Łozińskiego na przykład w *Wizycie*:

> Stwarzam sytuację, która jest kompletnie wiarygodna, prawdziwa, mogła się stać, a nawet się stała. Więc to nie manipulacja. To rodzaj inicjacji. Stykam ze sobą dwie kobiety. Marcie mówię: masz zrobić jak najlepszy reportaż, inny od tego, co dotąd z Urszulą robiono. Urszuli mówię: ona przyjechała tu z gotowym obrazem twojej osoby, nie daj się zmanipulować, i kiedy będzie mowa o wartościach, o sensie życia, spróbuj kontratakować […]. I w tym momencie sterowanie się kończy. Daję tylko rzeczywistości impuls, tak, aby sytuacja rozwijała się w stronę przez nas zamierzoną. I dalej wszystko dzieje się zgodnie z materią, jak mówił Karabasz, czyli z rzeczywistością[34].

Mimo że wprowadzanie na plan elementów inscenizacji może budzić różnego rodzaju wątpliwości, to Łoziński posługuje się tą metodą, kiedy pragnie wydobyć poglądy pewnej grupy społecznej, których się domyśla. Istnieje możliwość, że poprzez samo zadawanie pytań nie udałoby się ich ujawnić. Mogłyby się one spotkać z brakiem reakcji bądź ich odpowiedzi mogłoby być zafałszowane poprzez mechanizmy autoprezentacji. Dopiero poprzez postawienie ludzi w sytuacji spornej, w której konieczne jest zajęcie jakiegoś stanowiska, dokonania wyboru czy jednoznacznego określenia, mogą ujawnić się ich prawdziwe przekonania. Rolę katalizatora pełnią także osoby występujące w filmie, które są nośnikami określonych idei – jak Marta Wesołowska w *Wizycie* czy Tomek we *Wszystko może się przytrafić*[35].

---

[33] Tamże, s. 183-184.

[34] Tamże, s. 186.

[35] Jak zauważa Przylipiak, inscenizacje „złożone", „[...] w których inscenizuje się całe sytuacje, albo wprowadza w tkankę rzeczywistości np. aktora, którego rolą jest »wzburzyć« rzeczywistość, […] ujawnić jej rzeczywiste oblicze […] są uprawomocnione, jeżeli element fikcjonalny, zaprogramowany przez ekipę, pełni rolę pomocniczą, oddziałuje na rzeczywistość, która sama jest prawdziwa i niezmienna. Nie są natomiast

Łoziński jest wierny niektórym założeniom dokumentalizmu Kazimierza Karabasza, zwłaszcza jeśli chodzi o kontekst etyczny pracy dokumentalisty. „»Szkoła Łozińskiego« pozostaje do pewnego stopnia ewolucją, rozwinięciem metody twórczej Karabasza. Obaj dokumentaliści przywiązują ogromną wagę do »moralności kamery«, rozpatrują stosunek do bohatera w kontekście etycznej odpowiedzialności reżysera”[36]. W kontekście warsztatowym Łoziński nie wykorzystuje metody swojego nauczyciela. Jak wspominano, podczas realizacji filmu posługuje się elementami inscenizacji. Karabasz, będący zwolennikiem „czystego” dokumentu nie akceptował ingerencji w rzeczywistość. Dla niego praktyka dokumentalna opierała się na jej obserwacji[37]. Natomiast, zdaniem Łozińskiego, „rzeczywistość nie myśli – musi to za nią zrobić autor”[38].

W twórczości Łozińskiego największe zainteresowanie dotyczy stanów świadomości określonych grup społecznych, jak i pojedynczych osób. Jak twierdzi reżyser, „człowiek jest zawsze fascynujący. Dawniej interesował mnie w kontekście społecznym, politycznym. Teraz chcę robić coś innego. Iść maksymalnie głęboko”[39]. Po zmianie systemowej niejako zmienił się status bohaterów jego filmów:

> Przed 1989 rokiem […] pokazywałem […] swoich bohaterów nie dla nich samych, interesowali mnie jako odbicie czegoś szerszego: zjawiska, sposobu myślenia, hierarchii wartości […]. Próbowałem pokazać tamtą rzeczywistość przez ludzi, […] szukałem w nich syntezy pewnych zjawisk, które chciałem opisać i nazwać. Obecnie nie chcę już, żeby mój bohater był jakąś syntezą, teraz zależy mi na tym, aby był przede wszystkim przedstawicielem samego siebie, swojego własnego dramatu[40].

Reżyser nie chce przy tym naruszać prywatności swoich bohaterów, nie chce odkrywać ich tajemnic. W ujęciu autora ich odsłonięcie stanowi pozorne odkrycie „prawdy” o człowieku. Paradoksalnie, poprzez poszanowanie tajemnicy, poprzez dyskrecję, można bardziej zbliżyć się do jego „istoty” – człowiek w pełni obnażony

dopuszczalne takie sytuacje, w których elementy fikcjonalne, wprowadzone przez ekipę, stają się nośnikiem przesłania filmu” – M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 38.

[36] K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, [w:] *Klucze do rzeczywistości…*, s. 37.

[37] M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, s. 57-58.

[38] M. Łoziński, dz. cyt., s. 96.

[39] K. Kornacki, dz. cyt., s. 172.

[40] *Żeby nie bolało. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska*, http://www.filmotekaszkolna.pl /data/files/2b/e7/2be7bf93ba66bcd/T10_Zeby_nie_bolalo.pdf, dostęp: 15.05.2012.

nie jest bowiem prawdziwy[41]. Na psychologiczny wymiar dokumentalizmu reżysera wskazują także aspekty formalne występujące w jego filmach – częste zbliżenia twarzy bohaterów oraz przypisanie dużego znaczenia słowu, najpopularniejszemu nośnikowi idei. W filmach Łozińskiego bohaterowie opowiadają o sobie, swoich przeżyciach albo po prostu przemawiają. Warstwa werbalna, w większości jego dzieł, wiedzie prym nad warstwą ikoniczną – to ona jest głównym nośnikiem treści psychologicznych[42]. Jak pisze Mikołaj Jazdon twórczość Łozińskiego znamionują także powroty do bohaterów, występujących w jego wcześniejszych filmach. Jednakże, tylko w *Żeby nie bolało* autor w sposób oczywisty sygnalizuje powrót do osoby, występującej w poprzednim filmie. Na przykład w *Po zwycięstwie: 1989-1995* powraca do bohaterów *45-89*, w filmie *Warszawa 1994. Podróż sentymentalna* występuje bohater *Próby mikrofonu* (1980), wreszcie synek reżysera (Tomek) pojawia się w *89 mm od Europy* oraz późniejszym *Wszystko może się przytrafić*[43]. Dwa pierwsze przykłady (*Wizyta* i *Żeby nie bolało* oraz *45-89* i *Po zwycięstwie: 1989-1995*) stanowią niejako modelowy przykład kontynuacji[44]. Chociaż pozostałe filmy w zamierzeniu nie mają prezentować dalszych losów bohaterów – co innego jest tematem tych dzieł – poprzez fakt, że są to autentyczni ludzie, trudno nie postrzegać ich ponownego pojawienia się na ekranie właśnie w tym kontekście. „Zestawienie obrazów i wypowiedzi zarejestrowanych w różnym, nieraz w bardzo odległym czasie, ujawnia, choćby w zarysie, paradygmat czyjegoś losu"[45].

---

41 Tamże.

42 Autor często posługiwał się formułą tzw. „gadających głów" (*45-89*, *Świadkowie*, *Las Katyński*, *Po zwycięstwie: 1989-1945*, *Żeby nie bolało*). Jednakże w twórczości reżysera występują także filmy, w których to warstwa ikoniczna przeważa nad warstwą werbalną (np. *89 mm od Europy*) – zob. K. Kornacki, dz. cyt., s. 187.

43 W sposób oczywisty Łoziński powraca do Tomka i wydarzeń z *Wszystko może się przytrafić* filmem *A gdyby tak się stało* (2007), jednakże ze względu na datę powstania film ten znajduje się poza tematem prowadzonych tu rozważań.

44 Należy dodać do nich także filmy *Siedmiu żydów z mojej klasy* (1992) oraz *Absolutorium* (1971).

45 M. Jazdon, *Dokumentalne powroty*, „Kwartalnik Filmowy" 2001, nr 34, s. 134.

PAWEŁ BILIŃSKI

„Nurt kultury, która zajmuje się sama sobą”. *Portret podwójny* Mariusza Fronta

W manifeście pokolenia ludzi urodzonych w latach siedemdziesiątych Kuba Wandachowicz, członek zespołu muzycznego Cool Kids Of Death, pisał tak:

> To pokolenie, które nazywam „generacją nic”, jest pokoleniem o tyle specyficznym, że podczas gdy represje towarzyszące życiu innych generacji miały związek z różnego rodzaju ograniczającym zniewoleniem (wojny, totalitaryzmy), to dziś młodość przegrywa z tą wolnością, o którą w przeszłości toczyła się walka. Wolność w naszych czasach zaczęła oznaczać intelektualną pustkę ludzi młodych, którzy nie chcą uczestniczyć w żadnym dyskursie – społecznym, politycznym czy jakimkolwiek innym. Ta niechęć nie ma przy tym żadnych cech manifestu pokoleniowego, nie jest wyrazem żadnego przemyślanego stanowiska – jest po prostu rezygnacją z intelektualnych aspiracji. Wszyscy bez wyjątku zaczęliśmy nagle uczestniczyć w tworzeniu takiego obrazu wymagań społecznych, który pokazuje nam i młodszym od nas, że wszelka refleksyjność to błąd, słabość, że liczy się tylko to, co zwierzęco doraźne. Propagowane są takie cechy, jak przebojowość, elastyczność, różnie umotywowana hipokryzja i życiowe cwaniactwo. Nawet pochwała pracowitości brzmi w dzisiejszych czasach jak redukcja dysonansu poznawczego dokonywana przez pracoholika[1].

Do „generacji NIC”, o której pisze Wandachowicz, można włączyć wielu młodych filmowców debiutujących pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku poprzedniej dekady. Problemy, o jakich pisał współautor istotnej dla polskiego rocka płyty (nazwanej po prostu *Cool Kids Of Death*), czyli rozczarowanie kapitalizmem, brak emocjonalnej dojrzałości czy postawy buntowniczej pojawiały się

[1] K. Wandachowicz, *Generacja NIC*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 207, s. 11.

w wielu istotnych dla rodzimego kina filmach ostatniego dwudziestolecia. Do tej grupy należą, między innymi, *Patrzę na ciebie, Marysiu* Łukasza Barczyka (1999), *Egoiści* Mariusza Trelińskiego (2000), *Głośniej od bomb* Przemysława Wojcieszka (2002), *Pręgi* Magdaleny Piekorz (2004), *Chaos* Xawerego Żuławskiego (2006) czy też *Aleja gówniarzy* Piotra Szczepańskiego (2007). Ważne, by przywołać w tym miejscu artykuł filmoznawczy Łukasza Kłuskiewicza, który wprost nawiązywał do tekstu Wandachowicza. Polemizując jednak z artystą, badacz stawiał następującą tezę:

> Generację NIC nazwałbym raczej generacją NICponi, i to sprytnych, bo łączących w sobie antynomie i potrafiących odnaleźć się w świecie paradoksów. Z jednej strony diabelsko przebiegli, gotowi poświęcić siebie i swoje przekonania w imię osiągnięcia obranego celu, z drugiej zaś – wykazujący niebywałe wręcz przywiązanie do norm etycznych, ambitni i dynamiczni oraz wycofani i oczekujący zarazem, pewni własnych przekonań, konsekwentni w obranej drodze i mocno przywiązani do zapisanego w ich pamięci kulturowej obrazu rzeczywistości, ale dogłębnie odczuwający amorficzność i nieuporządkowanie świata, który dopiero się zaczął[2].

Rozdartych wewnętrznie bohaterów Kłuskiewicz dostrzega w wielu filmach, także tych, które wymieniłem powyżej. Do tej listy badacz dodaje *Moje miasto* (2002) Marka Lechkiego, *Moje pieczone kurczaki* (2002) Iwony Siekierzyńskiej czy nowelową *Odę do radości* (2005) w reżyserii Anny Kazejak, Jana Komasy i Macieja Migasy.

Nas w tym miejscu jednak najbardziej interesuje debiut Mariusza Fronta *Portret podwójny* z 1999 roku. Urodzony w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku autor, jak dotąd, jednego pełnometrażowego filmu fabularnego dokonał autoanalizy, a zarazem próby diagnozy kondycji współczesnych trzydziestolatków. To, co szczególne w dziele Fronta, to sposób potraktowania medium filmowego, jego autorefleksywna płaszczyzna. Nie jest *Portret podwójny* jedynym ważnym obrazem autotematycznym nakręconym w Polsce po 1989 roku – do tego typu dzieł należą także debiuty Szczepańskiego, Siekierzyńskiej i Barczyka. Wydaje się, że film Fronta można pod tym względem traktować jako pierwszą z wymienionych próbę opisania współczesności z perspektywy filmowca i narzędzi, jakimi się posługuje. Jest *Portret podwójny* także swoistą ramą wszystkich debiutów nakręconych w cyklu

[2] Ł. Kłuskiewicz, *Generacji (sprytnych) NICponi. O przyczynach nieobecności postaw buntowniczych w najmłodszym kinie polskim*, [w:] *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, red. E. Ciszewska i M. Saryusz-Wolska, Kraków 2007, s. 12-13.

„Pokolenie 2000"[3], do którego należą wymienione wcześniej dzieła Lechkiego i Siekierzyńskiej, *Bellissima* Artura Urbańskiego i *Inferno* Macieja Pieprzycy. Większość pytań, jakie pojawiały się w dotychczasowych utworach zrealizowanych przez ówczesnych trzydziestolatków, wybrzmiało w *Portrecie* z największą siłą. Sposób przedstawienia młodych ludzi jako zagubionych i niezdecydowanych, jaką drogę obrać w swoim życiu oraz celowy chaos kompozycyjny dzieła Fronta korespondują z wizją współczesności, którą dało się zauważyć w większości z wyżej wymienianych filmów.

Autora omawianego dzieła można traktować jako reprezentanta pewnego pokolenia, nawet jeśli się od niego odżegnuje. Front, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie[4], w usta swojego filmowego bohatera wkłada formułę: „nie ma żadnego pokolenia; mówię sam za siebie i sam za siebie chcę być odpowiedzialny"[5] – pod którą zapewne by się podpisał obiema rękami. Zrealizowany przezeń film poniekąd przeczy tym słowom. Wydaje się, że z historią pary trzydziestolatków poszukujących własnego miejsca w świecie mogłoby się utożsamić wielu. Przede wszystkim ci, którzy mieli podobne problemy do tych, jakie spotkały bohaterów *Portretu podwójnego*.

Film przedstawia losy pary Michała (Maciej Adamczyk) i Ewy (Elżbieta Piekacz), którzy mimo problemów ze znalezieniem pracy w swoich zawodach[6] starają się wieść ze sobą szczęśliwe życie. On – absolwent szkoły filmowej – odwiedzając kolejnych producentów, próbuje przekonać ich do swojego scenariusza, ona zaś – początkująca aktorka – szuka swojej szansy, biorąc udział w kolejnych castingach. Oboje pochodzą z małej miejscowości. Do Warszawy przyjechali głęboko przekonani, że tylko w wielkim mieście będą mieli szansę zaistnieć. Rzeczywistość jednak ich zawodzi. Mimo solidnego wykształcenia bohaterowie zmuszeni są pracować tymczasowo w hipermarkecie. Widz obserwuje zmagania Ewy i Michała z teraźniejszością, ale także z przeszłością (Michał ma dziecko ze swoją byłą żoną, która nie pozwala na ich zbyt częste kontakty) i przyszłością (*vide* scena dyskusji

---

[3] K. Gałuszka, *Kocham ten kraj. O pewnym „młodym" polskim pokoleniu*, „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 43, s. 212.

[4] I. Cegiełkówna, *Młodzi filmowcy: portret niespójny*, „Kino" 2002, nr 2, s. 4.

[5] Wszystkie cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Portret podwójny*.

[6] Problemy ze znalezieniem pracy na miarę własnych ambicji wiązać można z traumą społeczno-kulturową, z jaką mieliśmy do czynienia po 1989 roku (por.: I. Kabzińska, *Trauma kulturowa. Doświadczenie zmian systemowych w postsocjalistycznej Polsce*, [w:] *Antropologiczne badania zmiany kulturowej. Społeczno-kulturowe aspekty transformacji systemowej w Polsce*, red. K. Górski i M. Marczyk, Wrocław 2009, s. 12-13). Z drugiej strony Front abstrahuje od nostalgii za czasami PRL-u, nie nawiązuje bezpośrednio do poprzednich dekad. Wydaje się jednak, iż skutki politycznej transformacji dyskretnie wybrzmiewają w postawach bohaterów filmu, którzy najprawdopodobniej mogą sądzić, iż za czasów socjalizmu żyło się nieco łatwiej.

głównych bohaterów o ewentualnej ciąży i założeniu rodziny). Ich rozstanie okazuje się być chwilowe – reżyser w ostatniej symbolicznej scenie daje do zrozumienia, że związek głównych bohaterów ma szansę przetrwać tę próbę. Jednak to nie miłość jest najważniejszym tematem filmu. Front przede wszystkim kładzie nacisk na syntetyczną próbę podsumowania życia trzydziestolatków, prezentując ich momenty szczęścia i chwile rozczarowania. Wydaje się, że tych drugich jest więcej – stąd pesymistyczna aura *Portretu podwójnego* (mimo pozytywnego zakończenia).

Obraz Mariusza Fronta, jak była o tym mowa, można odczytywać poprzez klucz autotematyczny, zwracając przy tym uwagę na realizację poszczególnych metafilmowych chwytów. *Portret podwójny* znacząco różni się od innych polskich autorefleksywnych dzieł. Nie tylko dlatego, iż motyw „filmu o powstawaniu filmu" został wykorzystany przez reżysera w sposób nietuzinkowy i oryginalny. Przede wszystkim utwór Fronta to w swej istocie „film o powstawaniu pokoleniowego filmu", jednocześnie zaś *Portret…* stanowi przykład autoironicznego i krytycznego spojrzenia na dotychczasową twórczość reżyserów, którzy są „zapatrzeni w siebie" i realizują jedynie dzieła „generacyjne".

Już w pierwszych ujęciach pojawia się klaps, na którym widnieje tytuł oglądanego przez widza filmu – podobny zabieg zastosowano choćby we *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy. O ile jednak wcześniejszy utwór był niemal w całości opowieścią o realizacji filmu, o tyle w *Portrecie…* widz bez problemu zauważy rozbicie na dwie części. W pierwszej fabularną dominantą jest właśnie kręcenie debiutanckiego filmu Michała, w drugiej zaś – prywatne perypetie dwójki bohaterów. Można się wręcz pokusić o stwierdzenie, że analizowany film dzieli się na traktat o formie i na treść właściwą – partię fabularną, w której kamera jako urządzenie rejestrujące rzeczywistość i życie protagonistów schodzi na dalszy plan, ustępując tym samym miejsca historii.

Zanim na ekranie pojawią się napisy początkowe informujące o tytule oglądanego filmu, następują po sobie dwie krótkie wypowiedzi Ewy i Michała nakręcone w estetyce tradycyjnie rozumianego (tak zwane „gadające głowy") kina dokumentalnego. Początkująca aktorka opowiada o pewnym wspomnieniu związanym z ogrodem jej babci. Michał, reżyser przyszłego filmu, mówi natomiast o swoich artystycznych zamiarach: „To jest współczesna historia. Rzecz dzieje się w Warszawie. Chłopak i dziewczyna – on jest reżyserem, ona jest aktorką. Przyjeżdżają do stolicy, żeby zrealizować swoje marzenia. On chce nakręcić film, a ona chce zagrać w filmie. To wszystko" – wspomina w swej wypowiedzi.

Jego krótka kwestia[7] zapowiada akcję filmu – to streszczenie *Portretu podwójnego*, jaki obejrzy widz.

Kolejna sekwencja przywodzi na myśl filmy, w których obraz widziany jest oczyma bohatera[8]. W tym wypadku tą postacią jest Ewa, która biegnie przez korytarz i wchodzi do studia na oblegany przez wielu kandydatów casting. Zastanawiające, że ujęcie filmowane kamerą z ręki i z subiektywizowaną narracją trwa ledwie czterdzieści siedem sekund. Co więcej – jest to jedyny moment *Portretu…*, gdzie zastosowano tego typu zabieg. W jednej z kolejnych scen, której akcja również rozgrywa się na castingu, widz nie patrzy już oczyma bohaterki – istotniejsza w tej sekwencji staje się twarz Ewy i galeria min, emocji (gniew, radość, smutek), jakie ma za zadanie zaprezentować komisji decydującej o wyborze aktorki do przyszłego filmu. W dzisiejszym świecie filmowym – zdaje się mówić Front – nie wystarczy delikatne i tajemnicze sugerowanie pewnych uczuć bohaterów widzom, obserwującym ich losy. Od Ewy wymaga się pełnego wachlarza min, które nie pozostawią odbiorcom wątpliwości, co w danym momencie odczuwa protagonistka. Brak pozytywnego odzewu ze strony komisji wydaje się być oceną jednoznacznie negatywną starań aktorki.

Te dwie sekwencje castingowe przeplatają się z bodajże najistotniejszymi scenami autotematycznymi *Portretu…* – rozmowami, jakie prowadzi Michał z (kolejno) Tomaszem Zygadłą, Januszem Kijowskim i Maciejem Karpińskim. Każdy z tej trójki zagrał właściwie samego siebie[9].

---

[7] Przede wszystkim wypowiedź bohatera zastanawia, gdy ją się zestawi z kwestią wypowiadaną przez Ewę. Z jednej strony widać chłód, dystans i skłonność do konkretyzowania Michała, a z drugiej – emocjonalne podejście do życia kobiety, która opowiada o pewnym, jak się wydaje, ważnym dla niej wspomnieniu z dzieciństwa. Ta krótka autoprezentacja bohaterów zapowiada rozwinięcie portretów – co zresztą widać w dalszej części filmu, gdzie przedstawiane zostają postawy protagonistów względem, na przykład, ewentualnego założenia rodziny.

[8] Tego typu zabieg zastosowano chociażby w *Tajemnicy jeziora* Roberta Montgomery'ego z 1947 roku. Jednak w amerykańskim filmie typu *noir* subiektywizacja narracji posunięta została do granic możliwości, czego efektem jest niemal dwugodzinne dzieło, w którym wydarzenia są przedstawiane z pierwszej perspektywy – czyli, w tym wypadku, Philipa Marlowe'a. Zob. więcej na ten temat: P. Włodek, *Czarny kryminał i nieklasyczna narracja.* Wielki sen *Howarda Hawksa,* Żegnaj laleczko *Edwarda Dmytryka i* Tajemnica jeziora *Roberta Montgomery'ego*, „Kwartalnik Filmowy" 2010, nr 71-72, s. 98-110.

[9] Trzeba jednakże pamiętać, że nie powinno się traktować tych postaci w stosunku 1:1 względem rzeczywistości. *Portret podwójny*, mimo znamion utworu paradokumentalnego, pozostaje filmem fikcyjnym. Zatem należałoby wymienionych protagonistów tytułować jako Zygadłę-bohatera, Kijowskiego-bohatera, Karpińskiego-bohatera – niezależnie od tego, czy prawdziwi Zygadło, Kijowski i Karpiński rzeczywiście przedstawili swoje własne opinie na temat scenariusza Mariusza Fronta. Co nie zmienia faktu, że nie bez powodu akurat ci twórcy się w gotowym filmie znaleźli, o czym piszę w dalszej części tekstu.

Pierwszego z wymienionych reżyserów można znać przede wszystkim z realizacji *Ćmy* – jednego z najciekawszych filmów kina moralnego niepokoju z rewelacyjną kreacją Romana Wilhelmiego. Zygadło-bohater z *Portretu podwójnego* poucza i dyskutuje z koncepcją przyszłego dzieła Michała:

> Przeczytałem ten pański, nazwijmy to, scenariusz. I kompletnie nie wiem, o co chodzi. […] Co to ma być, proszę pana? W jakim to ma być gatunku? W jakim stylu? Jakimi narzędziami pan to chce robić? Ja mam podstawowe pytanie: co to ma być w ogóle za film? Pan się wpisuje w taki nurt kultury, która zajmuje się sama sobą [podkr. P.B.]. To jest mało sympatyczne – to raz. A po drugie: za czyje pieniądze pan to chce robić? […] Pan identyfikuje się z tym łachmanem. Szmata pisze o szmacie. To mnie, proszę pana, nie interesuje. […] To jest postawa autopermisywna, samoprzyzwalająca. […] Umówmy się – to jest wprawka. Niech pan napisze coś bardziej powabnego, coś bardziej zajmującego.

Bohater, którego nazwiska Front nie podaje w diegezie filmu, wypowiada słowa autorstwa Krzysztofa Zanussiego[10] – innego mistrza kina „nieufności", podobnie reagującego na scenariusz *Portretu…* . Zarzuty postawione przez autora *Barw ochronnych* nie są bezzasadne – debiut Mariusza Fronta rzeczywiście wydaje się reprezentować kulturę, która „mówi" wyłącznie do siebie. W tym sensie ten film należałoby potraktować jako przykład kina „zamkniętego", o którym pisał niedawno Jakub Socha[11]. Brak jakichkolwiek nawiązań intertekstualnych, a także skłonność do autocytatu są – zdaniem krytyka – podstawowymi cechami tego typu filmów. Jednakże z drugiej strony *Portret podwójny* to dzieło w wielu miejscach ironiczne, co akurat przeczyłoby interpretacji utworu jako „zamkniętego". Tę ironię widać choćby w kolejności prezentowanych scen – Front każdą sekwencję opatruje autokomentarzem. Taką rolę pełnią właśnie ujęcia przedstawiające wypowiedzi producentów niezbyt przychylnych Michałowi.

W podobny do Zygadły sposób wypowiada się Maciej Karpiński-bohater (scenarzysta m.in. *Kobiety samotnej* Agnieszki Holland):

> Wie pan, jeżeli to ma być język pokolenia, to ja mam bardzo poważne wątpliwości, czy to cokolwiek wyraża. Te dialogi, a właściwie monologi młodych filmowców, to jest, tak naprawdę, jeden wielki bełkot. Pan powinien sobie zadać

[10] T. Sobolewski, *Iluminacja*, „Kino" 2001, nr 09, s. 62.
[11] J. Socha, *Czy kino umiera na naszych oczach? Kino zamknięte*, „Kino" 2009, nr 10, s. 10-13.

> pytanie, o czym pan robi ten film, o czym to jest. Jeżeli to jest diagnoza polskiego kina, to chyba pan jednak przesadził. A jeżeli to jest film o filmie… Wie pan, to już było tyle razy opowiadane: reżyser chce zrobić film […]; aktorka chce znaleźć rolę […] – bardzo trudno powiedzieć o tym cokolwiek nowego. […] Poważnie się zastanawiam: kogo to może zainteresować? Kto da na to pieniądze?

Wypowiedź protagonisty (w rzeczywistości autora książki *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*) nawiązuje do scen, które widz miał okazję zobaczyć chwilę wcześniej – sekwencji rozmów pomiędzy początkującymi filmowcami. Znamienne, że opinia Karpińskiego-bohatera zgadza się z sądem kolegi Michała, którego gra Xawery Żuławski. Twierdzi on, iż dotychczasowa część filmu *Portret podwójny* (którą, jak można się domyślać, pokazał mu wcześniej Michał) nie jest w stanie niczym szczególnym zainteresować potencjalnego widza. „Problem polega na tym: chcesz rozmawiać z człowiekiem, czy chcesz rozmawiać ze sobą samym?" – pyta. Te dwie postawione obok siebie sceny wskazują na pewien powszechny problem kina niezależnego przełomu wieków – nadmierny pociąg twórców do autorefleksywności. Pisał już o tym Dariusz Arest: „Autotematyzm dobitnie wskazuje nie tyle skoncentrowanie na sobie […] czy punkcie wyjścia dla przekonującej inscenizacji […], co właśnie pustkę wokół autorów i próbę jej zapełnienia"[12]. Nieco dalej krytyk dodaje: „W rezultacie otrzymujemy »dzieło« niemającego nic do powiedzenia człowieka, o człowieku niemającym nic do powiedzenia"[13]. Słowa wypowiadane przez Karpińskiego w filmie zyskują zatem wymiar uniwersalny – stanowią jednocześnie krytykę wielu polskich dzieł autotelicznych, których głównym tematem jest poszukiwanie tematu na film. Można to oczywiście odczytywać nie tylko jako dystans Fronta wobec własnego utworu, ale także na jego ironiczne, a zarazem krytyczne, podejście do tego typu dzieł, o których mówią bohaterowie *Portretu podwójnego*. Karpiński, człowiek świadomy przemian w polskiej kinematografii, z doświadczenia wie, że ograniczenie młodych twórców do jednego tematu – w tym wypadku „filmu o filmie" – będzie się kończyć kolejnymi artystycznymi porażkami.

Na tle powyższych opinii inaczej wygląda teza Kijowskiego-bohatera (będącego w rzeczywistości autorem *Indeksu* i *Kung-Fu*, istotnych filmów okresu kina moralnego niepokoju). Pełni on bowiem rolę „dobrego policjanta", który broni koncepcji Michała, stara się go nakłonić do dalszej wytężonej pracy. Jako że scenariusz przyniesiony

---

12 D. Arest, *Cały ten off… Stracone przyczółki polskiego kina niezależnego*, [w:] *Polskie kino niezależne*, red. M. Jazdon, Poznań 2005, s. 44.
13 Tamże.

przez głównego bohatera „płynie z brzucha, z wnętrza" to, zdaniem Kijowskiego-bohatera, uda się Michałowi efektownie zadebiutować. Producent widzi potencjał w przyszłym reżyserze – struktura zaproponowanego przezeń tekstu, jego forma korespondująca z treścią zdają się przekonywać swoją koherencją i komplementarnością.

Przywołane autorefleksywne sceny można oczywiście tłumaczyć samą treścią filmu – dowodzą braku początkowych sukcesów realizacyjnych Michała, kłopotów z wyreżyserowaniem dzieła na podstawie własnego scenariusza. Ale strategia zastosowana przez Mariusza Fronta ma głębszy sens i znaczenie. Nie bez powodu wszystkie te rozmowy odbywają się w towarzystwie twórców, których widz może kojarzyć, przede wszystkim, z kinem moralnego niepokoju (termin Kijowskiego), inaczej zwanym kinem „nieufności", jak pisała o tym nurcie filmoznawczyni Mariola Jankun-Dopartowa. Wspomniana badaczka w jednym ze swoich tekstów[14] obnażyła wszystkie klisze i fabularną schematyczność utworów najważniejszego nurtu polskiego kina lat siedemdziesiątych poprzedniego wieku. Tak samo Mariusz Front, już na płaszczyźnie dzieła artystycznego, wskazuje wspólne negatywne cechy najnowszych filmów młodych reżyserów, jednocześnie przy tym krytykując (jak się wydaje) poglądy osób współtworzących kino moralnego niepokoju. Ci, którzy w tym samym tonie wypowiadają się o scenariuszu *Portretu podwójnego*, z pewnością w przeszłości musieli się borykać z brakiem zrozumienia i akceptacji, co w konsekwencji prowadziło do zmierzenia się z gestem odrzucenia. W tym sensie autotematyczny chwyt reżysera ma pogłębione znaczenie, zaś sceny rozmów z filmowcami stanowią przykład (auto)krytycznego ruchu twórcy, który wykazuje olbrzymią samoświadomość. Tym samym *Portretu podwójnego* nie można oceniać podobnie do większości metafilmów z przełomu wieków, tak jak pisał o tym Arest. Jest to dzieło świadome swoich czasów i kontekstów, wokół których się porusza.

Po sekwencjach rozmów Michała z ewentualnymi przyszłymi producentami jego dzieła, scenach castingu Ewy i dyskusjach młodych filmowców (których trafnie podsumowuje Kijowski-bohater jako pokolenie „na odstrzał – blade, chorowite, niekonsystentne", na co Michał reaguje uśmiechem) Front umieścił sekwencję pozornie wprowadzającą kompozycyjny chaos w obręb omawianego dzieła. W istocie jednak rejestrowana ukrytą kamerą cyfrową Warszawa to również część przemyślanego planu na spójne dzieło filmowe reżysera.

W swoim felietonie Tadeusz Sobolewski pisał: „Bohater *Portretu podwójnego* […] wsiada do metra na stacji Wierzbno. Cały czas kręci […]

[14] M. Jankun-Dopartowa, *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, [w:] *Człowiek z ekranu: z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa i M. Przylipiak, Kraków 1996, s. 89-121.

swój własny film. Równocześnie banalny i fascynujący. Jeżdżę stale tą samą trasą, widzę to samo, też kręcę swój film oczami. Ale co innego widzieć, a co innego zobaczyć, zapisać kamerą”[15]. Michał chce wychwycić „esencję rzeczywistości”, powiedzieć coś oryginalnego o współczesnej metropolii. Kolejne sceny przedstawiają ujęcia z warszawskiego metra, spacer ulicami, czy też po centrum handlowym. Kamera jest w ciągłym ruchu – wszystko kręcone jest z ręki, celowo wygląda na dzieło filmowca-amatora, który nie do końca wie, co chciałby o tej współczesności powiedzieć[16].

Tym sposobem dochodzimy do jednego z najważniejszych motywów, jaki da się zaobserwować w *Portrecie podwójnym* – traktowania kamery cyfrowej nie tyle jako rekwizytu, co równorzędnego innym protagonistom bohatera filmowego. Pod tym względem utwór Fronta nie jest odosobniony – tego typu tropy pojawiły się także w *Patrzę na ciebie Marysiu* Barczyka, *Weselu* Wojtka Smarzowskiego czy *Alei gówniarzy* Szczepańskiego, gdzie główny bohater rejestruje rzeczywistość za pomocą telefonu komórkowego. O ile motyw kamery jest nader często spotykany w kinie młodych reżyserów, o tyle *Portret podwójny* należałoby uznać za swego rodzaju traktat o kamerze cyfrowej[17]. Pełni ona w filmie „rolę notatnika, narzędzia rejestrującego stany emocjonalne bohaterów”[18]. Służy nie tylko jako mechanizm, dzięki któremu reżyser mógł nakręcić swoje dzieło, ale ma też inne funkcje w obrębie całości. W drugiej części omawianego utworu Front umieścił sceny z życia rodzinnego Ewy, gdzie poszczególni bohaterowie uczestniczą w nagrywaniu filmu, który najprawdopodobniej znajdzie się w domowych „archiwach” wraz z pozostałymi taśmami „rodzinnymi”. W innej sekwencji widzimy Michała i Ewę wygłupiających się do kamery w supermarkecie[19], gdzie przyszło im pracować do czasu znalezienia zatrudnienia w ich wyuczonych zawodach. Zatem główny bohater nie tylko rejestruje otaczającą go rzeczywistość, ale powtarza gest Filipa Mosza z *Amatora* – kieruje obiektyw kamery w swoim kierunku, czyni siebie bohaterem opowiadanej historii. „Kręcimy film undergroundu!” –

---

[15] T. Sobolewski, dz. cyt., s. 62.

[16] Warto w tym momencie mieć w pamięci wcześniejsze sekwencje rozmów z producentami, którzy zarzucali Michałowi brak jakiegokolwiek konceptu na swoje debiutanckie dzieło.

[17] K. Kornacki, *Narracja dzieckiem podszyta. Uwagi o pewnej tendencji „młodego kina polskiego”*, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12), s. 248.

[18] K. Taras, *Blaski i cienie kamery cyfrowej*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski i K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 259.

[19] Miejsce akcji tej sceny nie może być przypadkowe. Wielu badaczy zwracało uwagę, iż przestrzeń supermarketu jest szczególnie charakterystyczna dla Generacji X, czyli pokolenia konsumentów. Front celowo odwołuje się do popularnego w Stanach *mallu*, nawiązując tym samym do amerykańskiej kultury masowej w ogóle. Por.: B. Brzozowska, *GEN X: Pokolenie konsumentów*, Kraków 2005, s. 40-48.

krzyczą protagoniści, nagrywając przy tym część *Portretu podwójnego* stylizowaną na utwór offowy, niezależny. W innej scenie kamera funkcjonuje jako rejestrator chwili, zwłaszcza gdy na ekranie widzimy Ewę i Michała oglądających zapisany na taśmie wschód słońca widziany z okna pociągu. „Jutro będzie taki sam, ale ten konkretny już się nigdy nie powtórzy" – mówi bohater usatysfakcjonowany „ładnym ujęciem", jakie udało mu się wcześniej nakręcić.

Wreszcie kamera może dokumentować rzeczywistość, być narzędziem zapisującym nastroje społeczne. Jest to szczególnie widoczne w scenach nagrywanych na zapleczu supermarketu, kiedy Michał stara się zagaić kolegów i koleżanki o wykonywaną przez nich pracę. W tym sensie byłby to fragment *Portretu podwójnego* mający charakter socjologiczny. Oczywiście nie jest to dokument *sensu stricte*, a jedynie forma paradokumentalna. Zważywszy na tendencję ówczesnej polskiej kinematografii[20] do zbliżania fikcjonalności ku kinu opartemu na faktach, strategię zastosowaną przez Fronta raz jeszcze należałoby odczytać jako zabieg uniwersalizujący całość fabuły.

Przypominają się w tym miejscu poglądy teoretyka André Bazina. Wedle słów francuskiego krytyka reżyser filmowy jest „podpatrywaczem, świadkiem, »spowiednikiem« świata, ale nie artystą w tradycyjnym rozumieniu tego słowa"[21]. Bazin znany jest także jako twórca koncepcji „kina totalnego", według której istotą filmu jest potrzeba jak najwierniejszego ukazania rzeczywistości przez reżysera. Front, mieszając różne konwencje, a także zastosowując rozmaite filtry przy realizacji niektórych scen, byłby w tym znaczeniu przykładem tego typu filmowca. Warto jednakże pamiętać, iż autor *Portretu podwójnego* wszystkie te chwyty stosuje świadomie – jego celem jest naśladowanie rzeczywistości, ale to nie znaczy, że można taką strategię postawić obok dokumentowania w skali 1:1. Niemal wszystkie sceny omawianego dzieła są wyreżyserowane, ustawione, z wyjątkiem, co oczywiste, kilkuminutowej sekwencji, gdzie rzeczywistość Warszawy filmowana jest przez Michała ukrytą kamerą.

Portret podwójny jest wreszcie dziełem, w którym urządzenie rejestrujące ma także przypominać nam o czasach współczesnych. Cały film sprawia wrażenie, pod względem formalnym, chaotycznego. I choć ciąg fabularny pozostaje linearny, trudno nie odnieść wrażenia, że oglądane dzieło ma charakter pewnego eksperymentu, niemal artystycznej prowokacji. Kolejne sekwencje wyglądają jak oderwane od

---

[20] Inspirowanej zapewne tradycją kina Wielkiej Brytanii – *vide* przykłady filmów Kena Loacha i Mike'a Leigh, którzy w latach dziewięćdziesiątych odnieśli bodaj swoje największe sukcesy artystyczne.

[21] A. Helman, *André Bazin*, [w:] A. Helman i J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 153.

siebie małe etiudy filmowe. I w tym sensie można odczytywać *Portret podwójny* jako rodzaj pewnego multimedialnego kolażu filmowego. Warto przy tym pamiętać, że na przełomie wieków realizowano wiele podobnych eksperymentów, gdzie kamera miała swoją istotną funkcję rejestratorki świata przedstawionego (choćby w *Tarnation* Jonathana Caouette'a).

Można pokusić się zatem o interpretowanie dzieła Fronta jako autorefleksywnego eseju filmowego łączącego poetykę kina paradokumentalnego, eksperymentalnego, a nawet filmu „rodzinnego". Autor dokonał próby diagnozy współczesności, która została utrzymana w postmodernistycznej estetyce *bricolage*. Odsłona warsztatu służy zatem uzmysłowieniu widzowi samoświadomości oglądanego przez niego filmu. I choć dzieło sprawia wrażenie niespójnego, to po bliższym oglądzie okazuje się, iż Front doskonale wiedział gdzie, jak i w którym momencie zastosować pewne autotematyczne chwyty.

Zrealizowany pod koniec ubiegłego stulecia *Portret podwójny* to autoteliczny, a poniekąd również autobiograficzny, traktat o współczesnej generacji NIC. I choć sam reżyser odżegnuje się od identyfikacji ze swoimi bohaterami, to widać, że im w pewien sposób kibicuje. Szczególnie wyraźne jest to w ostatnim ujęciu, kiedy niespodziewanie ze śmietnika wylatuje ptak, o którym chwilę wcześniej widz gotów był pomyśleć jako o martwym. Ta symboliczna scena, korespondująca z losami pogodzonych, jak się wydaje, Ewy i Michała, wyraża w pewien sposób sentencję „nie wszystek umrę", która mogłaby posłużyć jako swoiste podsumowanie *Portretu podwójnego*.

MACIEJ SAMOLEJ

Hauptmann Kloss ubrał się w ornat, czyli polskie seriale wojenne i historyczne wobec wyzwań współczesnej kultury

Niniejsze refleksje dotyczą polskich seriali wojennych i historycznych, nad którymi wciąż unosi się mroczny dym czołgowych spalin Rudego 102. Spaliny te sprawiają, że o zaczadzonych umysłach reżyserów i, co gorsza, aktorów, a co za tym idzie – o polskich serialach wojennych bez cienia felietonistycznej ironii rozmawiać niepodobna. Poszczególne części mojego szkicu będą niejako „wprowadzane" przez pewne złote myśli dziś już zapomnianego aktora, Stefana Friedmana, który w swojej książce *Krzywym okiem*[1] prowokował do zasiania fermentu intelektualnego w sprawie kondycji polskiego kina.

„I znowu ruszyli ruskim czołgiem czterej pancerni. U boku niezwyciężonej Armii Czerwonej zdobędą Berlin. A co z psem? Pies z nimi"[2]

Chcemy czy nie chcemy, *Czterej pancerni i pies, Stawka większa niż życie*, *Czarne Chmury*, *Kolumbowie. Rocznik 1920* to tuzy polskich seriali wojennych i historycznych. Nawet dyżurni telewizyjni krytykanci muszą zamilknąć przy wciąż niesłabnącym zainteresowaniu tymi produkcjami. Nie twierdzę, ba, nie mam nawet zamiaru dokonywać apoteozy „peerelowskich" wersji poprawiania historii na przykład w *Czterech pancernych*. Ale mimo całej naukowej powagi, na jaką mnie stać, nie mogę zrozumieć, dlaczego poważna instytucja państwowa, jaką powinno być krakowskie Porozumienie Organizacji Kombatanckich i Niepodległościowych, wobec – podkreślam - serialu dla młodzieży, wystosowała w 2006 roku protest do KRRiT przeciwko kolejnej emisji serialu *Czterej pancerni i pies*, a ówczesny prezes TVP Bronisław Wildstein (chyba w końcu zwolennik zdrowego rozsądku) skazał na żywot „półkownika" popularnych „Pancernych" oraz „Klossa" za komunistyczną propa-

[1] S. Friedman, *Krzywym okiem*, Warszawa 2006.
[2] Tamże, s. 33.

gandę![3]. Seriale, które przez ćwierć wieku bawiły i wzruszały Polaków, zostały w III RP odstawione na półki jak za najbardziej mrocznych czasów PRL. Czy nie prościej byłoby po prostu nakręcić dobry serial, który by swoją oglądalnością pokonał kapitana Klossa do spółki z załogą Rudego? Bohdan Królikowski, współczesny pisarz historyczny, autor m.in. *Aktu oskarżenia, Bez amarantów* czy ostatnio wydanej książki *Szable lisowczyków* w wywiadzie, którego mi udzielił w listopadzie ubiegłego roku, powiedział m.in:

> B.K.: Wie Pan, scenarzyści z zasady chcą pokazać, że są mądrzejsi od autorów. Np. w filmach Hoffmana świetne dialogi sienkiewiczowskie są „poprzerabiane". Zupełnie niepotrzebnie. Co ja bym zrobił na miejscu scenarzystów *Czasu honoru*? Sięgnąłbym po pamiętniki Paczkowskiego, Jankowskiego, do książki Tucholskiego[4], do *Zośki i Parasola*[5] Kamińskiego. Materiału jest naprawdę mnóstwo. I z tego zrobić serial. Ale przede wszystkim zrobiłbym *remake* Klossa…
>
> M.S.: No wie Pan, panie doktorze?! Mówi to Pan, który w swoich książkach atakuje cały czas PRL…
>
> B.K.: Zaraz, zaraz. A czemu Kloss nie może być właśnie cichociemnym? Asem wywiadu AK? Czemu jego przełożeni nie mogą być z Kedywu[6]? I wtedy to będzie miało ręce i nogi. Oczywiście nawet w „Klossie" są rzeczy nieprawdopodobne, że on zawsze wygrywa. Nie wiem, czy Pan pamięta, że Kloss nigdy nie miał wpadki. W rzeczywistości wpadłby po kilku akcjach. Także ma Pan rację, że jest to niezły serial, aktorstwo wybitne. Wystarczyłoby dzisiaj tylko Klossowi czapkę zmienić. Ale najlepiej zrobionym serialem byli przecież *Czterej pancerni i pies*. To był naprawdę niezły western[7].

Oczywiście zgodzić się należy ze stwierdzeniem Małgorzaty Łobacz, która w książce *Telewizja. Szanse i zagrożenia wychowawcze* zauważa:

> Zjawiskiem szczególnie drażliwym jest wszelka „bylejakość" prezentowana na szklanym ekranie: seriale o wątpli-

[3] Dokładny opis „ostatniej bitwy Rudego" znajduje się w: P.K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2011, s. 71.

[4] J. Tucholski, *Cichociemni,* Warszawa 1984.

[5] A. Kamiński, *Zośka i Parasol*, Warszawa 2009.

[6] KEDYW – Kierownictwo Dywersji Komendy Głównej Armii Krajowej. Był to wydzielony pion organizacyjny AK. Do zadań KEDYW-u należało m.in.: planowanie akcji dywersyjnych, szkolenie dowódców, zaopatrywanie AK w sprzęt i informacje wywiadowcze. Szerzej o działaniach KEDYW-u pisze H. Rybicka, *Kedyw okręgu Warszawa Armii Krajowej Dokumenty – rok 1944*, Warszawa 2009.

[7] Wywiad z Bohdanem Królikowskim przeprowadzony w kontekście mojej pracy doktorskiej o pisarstwie Królikowskiego, 06.11.2011 w Lublinie.

> wej wartości, rewie wokalno-muzyczne i opery mydlane, które zajmują miejsce treści ważnych i niosących pewne idee. Wiąże się to nierzadko z instrumentalnym traktowaniem człowieka. Tę postawę Adam Lepa określa mianem makiawelizmu – jednostka nie liczy się z wymaganiami widzów, lekceważąc ich godność. Długotrwałe manipulowanie drugim człowiekiem zachęca makiawelistę do nierespektowania prawa i dlatego nie waha się on fałszować rzeczywistości[8].

W kontekście powyższego fragmentu zarówno *Czterej pancerni i pies,* jak i *Stawka większa niż życie* (która jako serial wszechczasów doczekała się osobnej monografii![9]) z historycznego punktu widzenia są zasadniczo ahistoryczne. Ale w kontekście kulturowym były to dobrze zrobione seriale dla młodzieży. Owszem, nie pokazano w nich, jak zauważa Piotrowski w książce *Kultowe seriale,* rozstrzeliwania żołnierzy AK, wywózek na Sybir, głupoty dowódców WP, gwałcenia kobiet przez radzieckich żołnierzy ani tego, jak to Rosjanie kradną zegarki i rowery[10]. Niewątpliwie brakuje tych scen, gdyż jest to serial dla młodzieży i kręcono go w czasach powszechnej i głośnej krytyki ZSRR. Ale odkładanie na półkę wspomnianych filmów czy seriali dwadzieścia lat po upadku komunizmu ma w sobie tyle samo naukowej powagi, co wieszanie portretów zdrajców z Targowicy[11]. To na pewno bardzo polskie, ale zupełnie niepoważne. Na szczęście nasz „krajowy James Bond", czyli „Kloss", przetrwał, gdyż TVP, nie wiedząc, jak wybrnąć z niezręcznej sytuacji, ogłosiła przetarg na sprzedaż praw do emisji swoich seriali. Wygrała Telewizja Kino Polska. *Stawka większa niż życie, Czarne chmury, Czterej pancerni i pies* wrócili z… zesłania – proszę się nie śmiać – z zesłania. I dobrze. Mamy znowu okazję do wzruszeń, śmiechu, cytowania, gdzie w Paryżu są najlepsze kasztany. Zaś TVP, która „zabroniła" hauptmanowi Klossowi kolejnego wygrywania II wojny światowej, postąpiła w sposób opisywany przez Łobacz:

> W przeszłości telewizja przynosiła programy bardziej wartościowe pod względem obyczajowym. Dzisiaj producenci bronią się, mówiąc: „musimy dawać ludziom to, czego od nas oczekują". W mniemaniu twórców taki telewidz jest materialistą

[8] M. Łobacz, *Telewizja szanse i zagrożenia wychowawcze*, Tychy 2006, s. 36.
[9] B. Bernacki, Stawka większa niż życie. *Serial wszechczasów*, Warszawa 2003.
[10] K. Piotrowski, dz. cyt., s. 71.
[11] Na osobny artykuł zasługuje fakt, iż w tych serialach grali wybitni aktorzy teatralni, tacy jak np. Ignacy Gogolewski, Emil Karewicz, Zbigniew Zapasiewicz i wielu innych. Ci fenomenalni mistrzowie żywego, teatralnego słowa ze swoich, często małych, epizodów robili „perełki" sztuki aktorskiej – wystarczy wspomnieć postać karczmarza Szulca w *Czarnych Chmurach* granego przez Jerzego Nowaka, aktora scen krakowskich. To jedna z najbarwniejszych postaci w całym serialu.

> skłonnym jedynie do najtańszych wzruszeń, lubiącym przemoc i perwersje seksualne[12].

Otrzymaliśmy bowiem seriale *Czas honoru* oraz *1920. Wojna i miłość.*

„Serial *Przedwiośnie* idealnie wpasował się w listopad. Był chłodny, nieprzejrzysty i mętny. Po prostu adekwatny”[13]

„Telenowelowi partyzanci", „plastikowe, a nie ołowiane żołnierzyki", „pseudoakowskie love story". To najczęstsze określenia serialu, który miał szansę stanąć w szranki z nieśmiertelnym agentem J-23. *Czas honoru*, bo o nim mowa, swoją telewizyjną premierę miał w roku 2008. Wcześniej w telewizji o tematyce wojennej mieliśmy głównie świetne produkcje amerykańskie, wyświetlane w stacjach komercyjnych takich jak HBO (*Kompania Braci* oraz *Pacyfik*)[14]. Z naszych rodzimych produkcji była tylko *Twierdza Szyfrów*. Jej scenariusz oparty został na powieści Bogusława Wołoszańskiego pod tym samym tytułem. *Czas honoru* trafił na… dobry czas w polskiej telewizji. Widzowie oczekiwali porządnego serialu wojennego, mając już dość sytuacji, gdzie filmy o lotnikach walczących o Wielką Brytanię kręcą Czesi (*Ciemnoniebieski świat*), zaś Francuzi, w filmach o wojnie w Algierii, usiłują wmówić wszystkim dookoła, że to oni wygrali bitwę pod Monte Cassino (*Wewnętrzny wróg*).

Czas honoru – serial o cichociemnych, odważnych (jeżeli nie najodważniejszych) żołnierzach AK, wyszkolonych przez brytyjski wywiad, którzy nocą skakali na spadochronach do okupowanej Polski. Tych, którzy skoczyli, było 316. Zapisali piękną kartę w dziejach polskiej historii. Wielu z nich to legendy, jak Jan Piwnik „Ponury", Jan „Nowak" Jeziorański, gen. Leopold Okulicki (ostatni szef AK) i wielu, wielu innych. Napisano o nich wiele książek, zaś Paweł Kędzierski nakręcił rewelacyjny dokument z ostatnimi żyjącymi cichociemnymi: *Cichociemni – głosy żyjących*. Życiorysy cichociemnych to praktycznie gotowe scenariusze filmów wojenno-sensacyjnych. I aż żal patrzeć, jak *Czas honoru* tę wielką legendę krwawych zawadiaków z Kedywu sprowadza do nudnej, podrzędnej historyjki dziejącej się podczas okupacji. Powstało aż pięć sezów „sagi o partyzantach". Wiesław Godzic w swojej pracy *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie"* pisze następująco: „Seriale mogą pełnić funkcje edukacyjne. Zwraca się uwagę na prospołeczny walor, charakter większości seriali – zawsze prezentowały one najbardziej aktualne

---

[12] M. Łobacz, dz. cyt., s. 35.

[13] S. Friedman, dz. cyt. s. 112.

[14] *Kompania Braci* była emitowana w TVN w 2002 i 2004 roku, zaś *Pacyfik* w TVP w marcu 2012.

problemy życia społecznego i przełamywały wiele tabu"[15]. Serial, jak zauważa Godzic, to narracyjna forma telewizyjna. Opowiadane historie często toczą się symultanicznie, wielobiegunowo[16]. Jaką historię opowiada pierwsza seria *Czasu honoru*? Historia dwóch braci, Władka i Michała, oraz ich ojca (! – nie wiem, gdzie scenarzyści wyczytali, że cichociemnymi bywały całe rodziny), historia Bronka – byłego hrabiego oraz Janka – chłopaka z warszawskiej Pragi. W drugiej serii serialu dochodzą losy dziewczyn wszystkich partyzantów: Lena, która jest albo nie jest Żydówką, Wanda, która przez całą drugą serię siedzi w więzieniu na Pawiaku (gdzie w pierwszej serii przez cały czas jej trwania siedział Władek i przechodził wszystkie możliwe choroby, jak i wszystkie możliwe tortury. Ano, miał chłopak zdrowie, nie powiem…). Rację miał chyba Marcin Szymański, który w swoim artykule o serialu *Podziemny front* napisał następująco:

> Promowanie „przedmiotów technicznych", choć słuszne, nie powinno się jednak odbywać kosztem podstawowej wiedzy z zakresu humanistyki. Problem jest o tyle znaczący, gdyż coraz częściej się zdarza, że licealiści, zapytani o podstawowe fakty z najnowszej historii Polski, udzielają szokująco błędnych odpowiedzi. Efektem tego jest sytuacja, w której młodzi ludzie coraz częściej historii uczą się z filmów, seriali, gier komputerowych czy mocno wybiórczych i nierzadko wątpliwych merytorycznie stron internetowych[17].

Powyższy fragment dotyczy również scenarzystów i reżyserów filmowych. Nie wolno zabierać się za kręcenie serialu wojennego czy historycznego bez elementarnej wiedzy o ekranizowanym temacie. Dotyczy to zarówno fabuły (przez pierwsze dziesięć odcinków w serialu nic się nie dzieje. W *Czasie honoru* akcje zbrojne są w ostatnim odcinku każdego sezonu: ostatni odcinek pierwszej serii – odbicie Władka ze szpitala niemieckiego, ostatni odcinek drugiej serii – akcja napadu na Reichsbank, ostatni odcinek serii trzeciej – masakra w kawiarni Eden itd.), jak i rekwizytów – np.: mundur oficera niemieckiego, pod którego podszywał się Bronek, a mundur… Hauptmana Klossa to dwie zupełnie różne jakości, niestety na korzyść Klossa sprzed prawie czterdziestu lat! Czego dowie się uczeń z takiego serialu? Absolutnie niczego. Po prostu przełączy kanał. No bo ile odcinków można wymyślić w „telenoweli" o partyzantach: tyle, ile w *Modzie na sukces?* A do tego esesman Rainer,

---

[15] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie"*, Kraków 2004, s. 38.

[16] Tamże.

[17] M. Szymański, Podziemny front – *niewinny serial przygodowy czy przemyślana propaganda? Próba oceny serialu z punktu widzenia historyka*, [w:] *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Kultowe seriale PRL*, red. M. Karwala i B. Serwatka, Kraków 2010, s. 25-33.

którego gra Piotr Adamczyk. Trawestując słynną kwestię agenta J-23, aż chce się zakrzyknąć: „Nie ze mną te numery, papież!".

„Gra komputerowa „Wiedźmin" jest dużo droższa od filmu i serialu pod tym samym tytułem. Niewykluczone też, że jest nieco ciekawsza"[18]

Cytowany już w tym artykule Szymański zauważa pewną niebezpieczną pułapkę, w jaką wpada współczesne kino. Chodzi tu bowiem o zaspokojenie żądań widza, często kosztem przekłamań w filmowej narracji:

> Największym problemem wydaje się obecne kino, gdzie coraz rzadziej dba się o rzetelność, a priorytetem staje się rozrywka. Toleruje się nawet bardzo duże błędy. Prym wiedzie tu kinematografia zachodnia, a przykładem może być film *Enigma*, w którym kod maszyny szyfrującej łamią Anglicy, a jedyny pojawiający się tam Polak okazuje się zdrajcą[19].

Na szczęście Maciejowi Migasowi, reżyserowi serialu *1920. Wojna i miłość*, w dużym stopniu udało się uniknąć kosztów, jakie zapłacili chociażby amerykańscy producenci serialu *Spartakus: Krew i piach* (brutalny i wulgarny serial w komiksowej poetyce znanej m.in. z filmu *300*, który ma tyle samo wspólnego ze starożytnym Rzymem, co nasz kartonowy, płonący Rzym w *Quo Vadis* Jerzego Kawalerowicza). *1920. Wojna i miłość* to jak najbardziej udana polska produkcja telewizyjna. Historia trzech przyjaciół, żołnierzy trzech zaborczych armii, którzy w roku 1918 zakładają mundury odrodzonego po 123 latach państwa. Świetna obsada i to głównie złożona z aktorów młodego pokolenia. Obok takich tuzów jak Krzysztof Globisz czy Danuta Stenka grają m.in.: Wojciech Zieliński, Jakub Wesołowski, Tomasz Borkowski, Michał Żurawski, Karolina Chapko. Janusz Petelski napisał świetny, krwisty scenariusz (jak przystało na syna Janiny i Czesława Petelskich, autorów m.in. *Bazy ludzi umarłych* czy *Ogniomistrza Kalenia*). Nie jest to bowiem opowieść w typowo polskim, patriotycznym stylu, „na kolanach" przed historią. Pojawiają się bardzo cięte i złośliwe komentarze na porozbiorową i raczkującą jeszcze niepodległość: w pierwszym odcinku major Mikulicz mówi do swojego podwładnego z czasów carskich: „Poruczniku Jabłoński! Myśmy już cztery lata wycierali okopy. Niech teraz za nas zrobią to inni patrioci. A teraz wybaczcie. Żona czeka. Nie może się odnaleźć w Warszawie. Zbyt nagle spadła na nią ta nasza

[18] S. Friedman, dz. cyt., s. 155.
[19] M. Szymański, dz. cyt., s. 32.

polskość"[20]. Serial jest mocny. Twardy, miejscami może zbyt brutalny. Ale przecież w takich warunkach wykuwała się II RP. Petelski odważył się również na pewien krok bez precedensu w dziejach polskich seriali. Otóż odcinek 10., *Zniewolenie*, rozpoczyna się od sceny, w której okrutny dowódca oddziału bolszewickiego (w tej roli fenomenalny Eryk Lubos) gwałci córkę właścicielki dworu. Kamera pokazuje całą brutalność koszmaru młodej dziewczyny. Przypominam, serial był transmitowany o 20.20 w programie drugim TVP. Piotr Nowicki, autor książki *Co to jest telenowela*, zauważa, że nawet południowoamerykańskie opery mydlane nie unikają tego typu scen:

> Dlaczego gwałt budzi zainteresowanie widowni telenoweli? Jest oczywiste, że wielu ludzi lubi oglądać sceny seksualnej przemocy. Rzymianie lubili oglądać sceny gwałtu na arenie. Dużą popularnością cieszą się dzieła markiza de Sade'a. Dobrze sprzedają się tego typu filmy i czasopisma […]. Temat gwałtu jest akceptowany zdecydowanie przez widownię kobiecą, która najprawdopodobniej identyfikuje się z gwałconą bohaterką[21].

Pojawiają się jeszcze inne sceny, np. ta, kiedy do komisarza Skribielnikowa, który ciągle wierzy w sprawiedliwość dziejową rewolucji, przybiega młynarz, żaląc się, że zgwałcono mu żonę, obie córki i matkę za to, iż nie chciał wpuścić pijanych bolszewików do młyna. Podobnych brutalnych scen (torturowanie przesłuchiwanego jeńca) jest w serialu bardzo wiele. Nie chodzi tu o epatowanie wrogością czy brutalnością. Ta chropowatość i naturalizm w zachowaniach czarnych charakterów są największymi walorami tejże produkcji. Myli się Jerzy Uszyński, który twierdzi:

> Zawiedzie się raczej ten, kto szuka w polskich serialach wyrazistych czarnych charakterów czy czarujących łajdaków. Owszem, nieco makiaweliczne rysy ma Tracz, miejscowy bogacz z *Plebanii* […]. Skoro przeciętny serialowy Adam jawi się jako odpowiedzialny ojciec rodziny, czy oznacza to, że nie ma już romantyków, królów życia z ułańską fantazją?[22].

Młody człowiek po projekcji *1920. Wojna i miłość* zobaczy kawałek skomplikowanej, ale jakże dramatycznej polskiej historii. I ta scena, którą opisywałem wcześniej, a której młody widz się nie

---

[20] Serial *1920. Wojna i miłość*, odcinek 1. *Powroty*, TVP 2010.
[21] P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Warszawa 2006, s. 281.
[22] *Polskie seriale telewizyjne 2005*, red. J. Uszyński, Warszawa 2005, s. 76.

spodziewał w polskim serialu, wstrząśnie nim bardziej niż inne tego typu sceny w filmach zachodnich.

Jednakże, podsumowując tę część mojego szkicu, stwierdzić należy, że oprócz kosztów związanych ze sposobem pokazania pewnej opowieści, są również koszty produkcji. I tu wraca myśl Friedmana, którą przytoczyłem na początku. Ten doskonale napisany, świetnie zagrany serial jest zrobiony zbyt tanim kosztem. Wyliczanie błędów nie ma większego sensu. Ale, niestety, na przykładzie *1920. Wojna i miłość* widzimy ubogość polskiego kina – mundury, które wyglądają, jakby były pozszywane z różnych przypadkowych części, oglądane sceny wydają się nam widziane wcześniej, w poprzednim odcinku. Za mało plenerów. Za dużo „teatru telewizji", gry aktorskiej w pokojach. Ech, jak się przypomną *Czarne chmury* albo odcinek *Stawki…* pt. *Cafe Rose*. Jego akcja dzieje się w Istambule i port w Szczecinie oraz korty tenisowe w Józefowie pod Warszawą wyglądają jak miasto nad Bosforem! Jak Januszowi Morgensternowi się to udało? Nie wiem. Może dysponował większym funduszem?

„Serial wojskowy *Baobab.* Sierżant służbista, przygłup dowódca, panienki udające żołnierki. Tylko koni żal. Dowcip i sens tego serialu skrywa tajemnica wojskowa"[23]

Wspomniany wcześniej Uszyński w dalszej części swojej pracy o serialach pisze następująco:

> Tomek Burski w *Na dobre i na złe* bez zastanowienia i po męsku rozprawia się z Konradem, internetowym pedofilem próbującym zgwałcić Julkę. Męskość w serialach przejawia się właśnie poprzez troskę o najbliższych […]. Inna sprawa, że mężczyźni w serialach, podobnie jak kobiety, obracają się głównie w rodzinnym kręgu. Co prawda Paweł Lubicz od czasu do czasu rozgrywa partyjkę golfa z doktorem Koziełłą, ale najbardziej ceni sobie towarzystwo żony[24].

Jest w tym chyba sporo prawdy, że przez ostatnie dziesięć lat wiele się w polskich serialach nie wydarzyło. Nie trzeba chyba posiłkować się artykułami Jacquesa Derridy czy Claude'a Levi-Straussa, żeby stwierdzić, iż polskie seriale wojenne i historyczne, jak napisałem wcześniej, toną w oparach spalin czołgu Rudy 102. Nie potrafimy się uwolnić od Klossa, Janka, Grigorija, Gustlika, pułkownika Dowgirda czy margrabiego Ancbacha. Zbliżają się wakacje. Jak państwo myślą, jakie seriale będą w tym czasie

[23] S. Friedman, dz. cyt., s. 83.
[24] J. Uszyński, dz. cyt., s. 75.

powtarzane w TVP? Odpowiedź jest oczywista, możemy tylko spekulować, który z nich nadany zostanie jako pierwszy. Więc miejmy nadzieję, że pułkownik Dowgird znów ucieknie z młyna, Tomek Czereśniak zdetonuje minę na rzece, Janek Kos oszuka Olgierda (pamiętacie państwo, ile łusek znalazł w ziemi, wtedy na strzelnicy?), a Hauptman Kloss rozpozna, kim tak naprawdę jest gruppenführer WOLF (Wernitz, Olers, Lubow, Farenwirst). I na koniec oddajmy głos Stefanowi Friedmanowi: „*Kroll* przypomniał się telewidzom. Kiedyś uznany za pierwszy amerykański film polskiej produkcji. Potem było już nieco gorzej. Pojawiły się amerykańskie filmy produkcji rumuńskiej w polskim wykonaniu”[25].

[25] S. Friedman, dz. cyt., s. 40.

DIANA RENATA BOŻEK

Zachłyśnięcie wolnością? Pozycja polskich edycji magazynów erotycznych po roku 1989 na przykładzie „Playboya"

> „Ludzie za tą lekturą tęsknią. I w tej dziedzinie byt kształtuje świadomość. Przywiezienie »świerszczyka« (jak się to popularnie nazywa) szefowi leży w dobrym tonie, i jeśli tylko »świerszczyki« te szefa wciągają, stanowią dla ofiarodawcy dobrą zapowiedź następnego wyjazdu!
>
> Jerzy Wittlin, *Pójdź ze mną!*, 1987

Wstęp

Polska Rzeczpospolita Ludowa pozostaje ostatnimi czasy wdzięcznym tematem badań dla socjologów kultury, analizujących rozmaite jej aspekty[1]. Brakuje jednak w bibliografii tego okresu pozycji kompleksowo ujmującej problematykę życia erotycznego tego okresu. Być może dlatego, że PRL nie kojarzy się raczej z seksualnym wyzwoleniem i nieskrępowaną erotyką. Przeciwnie wręcz, nie sposób nie zgodzić się z twierdzeniem Joanny Podgórskiej, że „Przed 1956 r. seks to był zgniły Zachód"[2], a wszelkie formy erotycznej podniety traktowano jako zamach na socjalistyczna moralność. Erotyka kojarzyła się z rozpasaniem burżuazji, lud pracujący miast i wsi zajmować się miał rzeczami wyższej wagi, jak walka klas czy przodownictwo pracy. Nad stanem moralnym młodzieży, szczególnie podatnej na wpływy Zachodu, czuwali działacze Związku Młodzieży Polskiej.

Oczywiście, nie oznacza to, że obywatele Polskiej Rzeczpospolitej wiedli życie ascetów. Nie brakowało obyczajowych

---

[1] Np. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012; J. Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011.

[2] J. Podgórska, *Życie seksualne PRL,* „Polityka" 2010, nr 14, s. 46

skandali i gorszących scen[3]. Także i kultura PRL nie była wyłącznie socrealistyczna, a tym samym eksponująca jedynie związek jednostki z ustrojem i pozbawiona odniesień do seksualności. Zwłaszcza w filmie nagość, cielesność i erotyka stopniowo zajmowały coraz istotniejsze miejsce. Na tę ewolucję zwraca uwagę Wiesław Kot[4], przedstawiając wycinek z historii polskiego filmu: od nagiej piersi Hanny Skarżanki w 1952 r. do przygód Maksa i Alberta w *Seksmisji* z 1983 r.

Nie można więc ewolucji polskiej kultury sprowadzać do prostej dychotomii: przed i po 1989 r. Jak trafnie zauważa bowiem D. Nowacki: „Osobliwa praktyka krytycznoliteracka ostatniego półwiecza sprawiła, iż kategoria przełomu (w literaturze) stała się pojęciem w dużym stopniu zużytym i bodaj podejrzanym. Cezury w literaturze wyznaczano u nas i chętnie, i często, z upodobaniem dzieląc naszą literacką współczesność na drobne miniepoki"[5].

Zarówno film, jak i literatura eksponowały przed „wielkim przewrotem" wątki erotyczne czy nawet pornograficzne. Jednak dla tej szczególnej gałęzi kultury, której poświęcony jest ten tekst – dla prasy erotycznej - rok 1989 pozostaje cenzurą bardzo wyraźną z dwóch powodów – po pierwsze, wwożenie zachodnich „świerszczyków" stało się znacznie łatwiejsze. Po drugie – Polska stała się potencjalnym rynkiem zbytu dla produktów światowych koncernów.

„Playboy" wydaje się być najlepszym przykładem obrazującym ogromną zmianę jaka dokonała się Polsce od roku 1989. Zmianę, która zaszła nie tylko w mentalności, ale też w kulturze. Na jego przykładzie można bowiem śledzić proces, który Polska przechodziła później od swoich zachodnich sąsiadów: oswajanie popkultury.

Kultura ludowa – kultura popularna – kultura masowa

Pierwotne rozumienie kultury popularnej wiązać należy z kulturą ludową, a korzeni tego pojęcia szukać w niechęci romantyzmu wobec procesów modernizacyjnych i umiłowaniu ludowego sposobu myślenia. Pod koniec XIX wieku pojawiło się rozumienie kultury popularnej jako kultury ludu, sposobu życia niewykształconego motłochu. Dla niniejszego artykułu szczególnie istotne ma jednak postrzeganie kultury popularnej jako kultury masowej, a więc w takim kontekście jaki wypracowali w latach 30. XX wieku T. Adorno i M. Horkheimer.

R. Scruton w *Przewodniku po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych* pisze, że „Pierwszym skutkiem modernizmu było uczynienie wysokiej

[3] Szerzej na te temat: T. Pluciński i W. Filler, *Tylko dla mężczyzn*, Warszawa 1994.

[4] W. Kot, *Uwiąd miłosny,* „Przegląd" 2011, nr 3.

[5] D. Nowacki, *Co zmienił rok 1989?*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/rec_przelom.html, dostęp: 15.06.2012.

kultury trudną przez otoczenie jej murem erudycji"[6]. W naturalny sposób pojawia się potrzeba stworzenia obszaru alternatywnego. Ów mur erudycji dychotomizuje bowiem kulturę, a wyodrębnienie zjawisk sztuki popularnej i elitarnej sprawia, że klasyczne definicje kultury – jak ta Czarnowskiego, określająca kulturę jako całokształt zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego[7] – przestają być adekwatne do rzeczywistości. Oczywiście, klarowne podziały pomagają uporządkować świat i mówienie o tym, że coś należy do sztuki popularnej pozwala nam w pewnym sensie wyobrazić sobie dzieło, dookreślić je, umieścić w przestrzeni znaczeń.

Zgodziłabym się jednak z poglądem Dobroczyńskiego[8], że to, co zwyczajowo określamy dwubiegunowo jako „kulturę popularną" i „kulturę wysoką", stanowi w istocie kontinuum, gdzie wartością osi jest chęć zaspokojenia rynku. Sztuka wysoka byłaby w tym zestawieniu „sztuką dla sztuki", dziełami tworzonymi z artystycznej potrzeby. Kultura popularna z kolei chce się przede wszystkim sprzedać, chce zarobić. Dlatego opracowuje strategie marketingowe, analizy rynku mające oddać oczekiwania konsumenta, by następnie wyprodukować to, na co istnieje akurat społeczne zapotrzebowanie. W radykalnym rozumieniu jest więc niczym więcej, jak tylko sprawnie działającą gałęzią przemysłu, rządzącą się prawami popytu i podaży. McDonald twierdził, że z tego właśnie powodu – nastawienia na masę, na konsumpcję – właściwszy niż „popularna" jest przymiotnik „masowa"[9].

Popularną czy też masową kulturę trudno jest definiować dlatego między innymi, że w szczególny sposób zmienia się w czasie. Dzieła powstające kiedyś jako kwintesencja awangardy, z czasem stają się częścią mainstreamu. Bo jak zakwalifikować pop-art, prowokujące instalacje czy performance w przestrzeni miejskiej? Przenikanie się tego co „wysokie" i „niskie", zabawa kiczem czy podnoszenie w formie komiksów „poważnych" tematów (np. *44* – antologia komiksowa o powstaniu warszawskim) świadczą o tym, że wyraźna granica nie istnieje. Historia dostarcza na to kolejnych dowodów: „Dramat grecki, podobnie jak teatr elżbietański, był sztuką niezwykle popularną i hałaśliwą, a wiele cenionych obecnie powieści (choćby *Wichrowe Wzgórza*) uznanych została za sensacyjną, komercyjną tandetę"[10].

Jakie czynniki sprawiły, że kultura do tego stopnia zmieniła swoje oblicze? Przede wszystkim – rewolucja przemysłowa i idąca za nią

---

[6] R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, Łódź 2006, s. 116

[7] S. Czarnowski, *Kultura*, Warszawa 1958, s. 35.

[8] B. Dobroczyński, *III rzesza popkultury i inne stany*, Kraków 2004, s. 108.

[9] D. Macdonald, *Kultura masowa*, Kraków 2002, przeł. Cz. Miłosz, s. 15.

[10] R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 54.

zmiana obrazu świata. Urbanizacja na niespotykaną wcześniej skalę i odpływ ogromnej ilości ludzi do miast zaowocował powstaniem nowego typu odbiorcy kultury. Nowa klasa społeczna, o niskim wykształceniu, pod wieloma względami zhomogenizowana, oczekiwała rozrywki i przyjemności. Decydujące o umasowieniu kultury było z pewnością powstanie kategorii czasu wolnego. Elitarność kultury w dawnych wiekach wynikała z faktu, że tylko niewielka część społeczeństwa mogła się oddawać zgłębianiu literatury, grze na harfie i tym podobnym zajęciom. Zdecydowana większość, pracująca na roli, nie znała słowa odpoczynek – pracowała właściwie bezustannie. Dopiero narodziny klasy robotniczej, która stopniowo wywalczyła dla siebie kilkunasto-, a potem kilkugodzinny dzień pracy sprawiły, że potężna rzesza ludzi po powrocie z fabryk miała czas, który poświęcić mogła na przyjemności.

Wyrwani ze swoich starych, w większości wiejskich środowisk, ludzie potrzebowali nowych wzorów, punktów zaczepienia. Kultura popularna zastąpiła ludową religijność i wiejskie przesądy. Wypełniła pustkę i stała się – o czym pisze Jacek Dukaj – tym, czym kiedyś były religie: sensem życia[11]. Ten stan trwa do dziś, bo grupa osób, których egzystencja jest zdeterminowana przez losy bohaterów ulubionego serialu i nowinki z najnowszej kolekcji ubrań, nie jest bynajmniej mała. Nowa klasa średnia, znajdująca przyjemność w tego typu rozrywkach, nie ma nic wspólnego z tą rozumianą Weberowsko, z drobnymi przedsiębiorcami o purytańskiej moralności, których ucieleśnieniem był Benjamin Franklin. Nowa klasa średnia to raczej *white collars*, pracownicy umysłowi niższego i średniego szczebla, dla których najlepszym sposobem odpoczynku po pracy pozostaje magiczne okno telewizora.

Szukając przyczyn takiego stanu rzeczy, zauważyć należy, że kultura popularna ma charakter inkluzyjny, włączający. Jej fenomen polega na tym, że nie piętnuje nikogo, nie stawia barier wykształcenia czy obycia dla potencjalnych odbiorców. Jest to możliwe, bo, jak sądzi Dukaj, istnieje wspólny dla wszystkich poziom przekazu kulturowego, którego nie sposób się wyłączyć. Egalitaryzm popkultury doskonale komponuje się z powszechną demokratyzacją świata. Skoro polityka – kiedyś dostępna jedynie dobrze urodzonym – stała się dostępna dla wszystkich, dlaczego kultura miałaby być ostatnim bastionem elitarności?

Egalitaryzm niesie ze sobą jednak istotne ryzyko. Chcąc by zrozumieli nas wszyscy, zmuszeni jesteśmy stale obniżać poziom. Przyjęcie tzw. wspólnego mianownika w kulturze – a więc zatrzymanie się na poziomie powszechnie zrozumiałym – powoduje jej uproszczenie. Dlatego tworzenie kultury dla mas coraz bardziej przypomina fabryczną produkcję – posługiwanie się gotowymi szablonami, standaryzacja,

[11] J. Dukaj, *O kulturze masowej głos odrębny*, „Dekada Literacka" 2010, nr 1-2, s. 80.

dopasowywanie do oczekiwań. Dotyczy to nie tylko rzeczy– jak książki, prasa, filmy – ale także ludzi. Ikony kultury popularnej jak pisze Wojciech Markiewicz w artykule „Fabryka celebrytów", wybierane są w zdecydowanej większości podczas castingów przez specjalistów od wizerunku, „którzy cały czas mają z tyłu głowy, że widzowie nie rozumieją 65-75% informacji z Wiadomości, Faktów i Panoramy. Że ta większość woli oglądać świat ładniejszy niż ten rzeczywisty. Że preferują swojską babkę i równego gościa. Że wolą kicz od wysmakowanego designu. Wreszcie że do tych 65-75% głównie trafia obrazek[12]". Dlatego właśnie celebryci są młodzi i atrakcyjni, uśmiechnięci i obowiązkowo – zadowoleni z życia.

Kultura bezwstydu

Zjawisko, które Tomasz Szlendak nazywa supermarketyzacją kultury[13], mogło zaistnieć dzięki zmianom technologicznym. Rozwój środków masowego przekazu pozwoliło światu stać się globalną wioską i – upowszechniając amerykański styl życia – osłabił siłę oddziaływania lokalnych wzorów. Jeszcze w XIX wieku nowiny z wielkiego świata przynosiła prasa – z odpowiednim opóźnieniem, przez co siła przekazu również malała. Na początku XX wieku upowszechnia się radio, a prasa rozpoczyna okres konkurowania z nowymi sztukami wizualnymi. Obraz przyciąga bardziej niż druk. Dlatego też „tekst pisany kurczy się na rzecz ilustracji"[14]. Wynika to w znacznej mierze z konieczności umieszczania reklam pojawiających się na łamach czasopism, które zapewniały stały dopływ środków finansowych. Owa ilustracyjność idzie w parze ze zmianą myślenia na temat roli prasy. Informacja prasowa traci na znaczeniu – wszak nowe, szybsze środki przekazu mają nad nią przewagę świeżości. Podstawową funkcją prasy staje się więc rozrywka. Na rynku ukazują się kolorowe periodyki skierowane do różnych grup społecznych. Ukazują się w odstępach tygodnia, miesiąca i mają za zadanie dostarczyć nowych wrażeń – zachwycić, zdenerwować, ale przede wszystkim: zainteresować.

Najlepszym sposobem jest oczywiście użycie skandalu. Opublikowanie pikantnych zdjęć do dziś budzi emocje czytelników, mimo wieloletniej już obecności tabloidów na rynku. Tabu zostały złamane, granice zostały przekroczone. Redaktorzy poczytnych pism, które składają się w zdecydowanej większości ze zdjęć robionych „z ukrycia", mają świadomość, że nic nie sprzedaje się tak dobrze jak

---

[12] W. Markiewicz, *Fabryka celebrytów,* http://www.polityka.pl/kultura/aktualnosci kulturalne/1500617,1, zostac-gwiazda.read, dostęp: 20.08.2011.

[13] T. Szlendak, *Supermarketyzacja: religia i obyczaje młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wrocław 2004, s. 8.

[14] A. Kłoskowska, *Kultura masowa – krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 185.

seks. Publikowanie tego typu materiałów prasowych zaspokaja w pewnym sensie ludzką potrzebę voyeryzmu, jest jedną z nielicznych rzeczy, którymi odbiorca jest w stanie się jeszcze ekscytować.

Kultura popularna naszych czasów przyjmuje oblicze kultury bezwstydu, czy też kultury obnażania. Przez ten ostatni termin Brian McNair rozumie „medialną dostępność seksu, nagości na pokaz i ekshibicjonizmu, których obfitość rzucała się w oczy w społeczeństwach kapitalistycznych końca dwudziestego wieku i które nadal, już w wieku dwudziestym pierwszym, stanowią jedną z ich najbardziej widocznych i kontrowersyjnych cech. W tym kontekście obnażanie ma znaczenie zarówno dosłowne, jak i metaforyczne”[15]. Z jednej strony, atakują nas więc kolorowe czasopisma, balansujące na granicy prasy lifestylowej i soft-porno, z drugiej zaś – niezliczone *reality shows*, w których kolejni „zwykli ludzie” na oczach milionów telewidzów pozbawiają się resztek intymności.

Od początku procesu powstawania kultury popularnej teoretycy toczą spór o jej wartość. W zależności od reprezentowanego stanowiska – widzą w niej albo zagrożenie dla „prawdziwej” kultury, albo świeży i ożywczy impuls. Niezależnie jednak od przyjętego stanowiska, aktualne wydają się słowa Dukaja: „Otóż kultura jest i będzie masowa, ponieważ w nieunikniony sposób odpowiada za coraz większą część Produktu Globalnego Brutto”[16]. Kultura coraz lepiej się sprzedaje. I to właśnie kultura popularna, która nie stają odbiorcy zbyt wysokich wymagań, pozwala się zrelaksować, dla nowej klasy średniej staje się wytchnieniem, za które gotowa jest słono płacić.

Fakt, że nagość staje się czymś coraz bardziej zwyczajnym, a elementy striptizu i popkultury tworzą atrakcyjna dla widza mieszankę, wpływa na większą tolerancję w sferze demonstrowania seksualności. Nie gorszą już większości znane aktorki szczycące się rozbieranymi sesjami na okładkach „Playboya”. Epatowanie własną cielesnością staje się elementem niezbędnym do utrzymania się w mainstreamie kultury popularnej.

„Playboy” jako produkt popkultury

„Playboy” jest doskonałym przykładem na to, jaka ewolucja nastąpiła w naszym myśleniu o kulturze na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci. Nie jest gazetką o wątpliwej reputacji, a pismem, które wypracowało sobie znaną markę, pismem luksusowym. „»Playboy« jest pismem dla wybranych” – pisze Monika Sznajderman w *Teologii pięknych*

15 B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawa 2004, przeł. E. Klekot, s. 14 .

16 J. Dukaj, dz. cyt., s. 73.

kobiet[17]. I nie jest to bynajmniej ironia. Na początku swojego istnienia na polskim rynku kojarzony był z tzw. świerszczykami, tanią pornografią sprzedawaną w kioskach, przeglądaną przez mężczyzn w ukryciu. Tymczasem mamy do czynienia z magazynem, nazwijmy go – erotyczno-lifestylowym o ogromnej sile oddziaływania. W świecie kultury obnażania może organizować ogromne imprezy i sygnować swoim logiem gadżety, bez oskarżeń o rozpowszechnianie pornografii. Granica zatarła się na tyle, że „Playboy" nie promuje już nawet nagości – promuje piękno.

Fakt, że naturalnym środowiskiem jednostki pozostaje dziś kultura masowa powoduje, że popkultura – a więc także i „Playboy" – oddziałuje na nas niezależnie od naszej chęci i świadomości. Wpływa na nasze wyobrażenie o kobiecości i męskości, rolach związanych z płcią oraz o idealnym partnerze/partnerce. Bycie kobietą wedle magazynu oznacza przede wszystkim bycie piękną – potraktowanie „Playboya" jako źródła wiedzy w ujęciu Bergera i Luckmana[18] prowadzi do wniosku, że nie istnieją kobiety nieodpowiadające stworzonemu kanonowi piękna. Posiadanie niedoskonałego ciała, niespełniającego wysokich standardów, stawia kobiecość jednostki pod znakiem zapytania. „Playboy" kreuje także równie niedościgniony wzorzec dla mężczyzn. Dorównanie modelom prezentowanym w magazynie wymaga nie tylko osiągnięcia perfekcyjnej sylwetki i nienagannie ułożonej fryzury. To także konieczność posiadania wystarczających środków finansowych na kosztowne gadżety, atrakcyjnej posady, interesującego hobby i doskonałych manier.

Coraz mocniej zaznaczająca się obecność „Playboya" w głównym nurcie kultury popularnej zasadza się na tym, że umiejętnie obchodzi tabu związane z seksem poprzez jego estetyzację. Bezpośrednie mówienie o seksie nadal pozostaje na obrzeżach dyskursu publicznego – dlatego ekscytacja tzw. *hard porno*, obrazami stosunków seksualnych, zbliżeniami męskich i żeńskich genitaliów jest „sprawą prywatną", scenami oglądanymi raczej samotnie, bez chwalenia się tym. Natomiast sesje „Playboya", artystycznie wysmakowane, nie różnią się specjalnie od reklam słynnych domów mody. Reklamowy przekaz medialny coraz bardziej się erotyzuje, więc na jego tle rozbierane sesje przestają szokować. Porównując kampanię reklamową jeansów Calvina Kleina (dwóch mężczyzn i trzy kobiety na kanapie, którzy – półnadzy, ubrani jedynie w jeansy, całują się i dotykają) i którąkolwiek z sesji „Playboya", możemy dojść do wniosku, że jest to pismo o raczej konserwatywnych zapatrywaniach na erotykę.

---

[17] M. Sznajderman, *Teologia pięknych kobiet,* [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii codzienności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 198.

[18] P. Berger i T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 2010, przeł. J. Niżnik, s. 21.

Historia „Playboya"

Polska edycja „Playboya" jest jedną spośród dwudziestu siedmiu na świecie. Państwa, w których magazyn się ukazuje to w przeważającej większości kraje europejskie i południowoamerykańskie. Wynika to z kilku przyczyn. Najistotniejszą jest oczywiście tabu światopoglądowe. Przykładem doskonale ilustrującym tę tezę jest historia indonezyjskiej edycji pisma. W 2006 roku Velvet Silver Media z Dżakarty – lokalny wydawca – podpisał umowę z światowym wydawnictwem „Playboya". Dwa pierwsze numery (nakład wysokości 100 000 egzemplarzy każdy) sprzedały się w bardzo szybkim tempie. Kolejnych już jednak nie wydano – uaktywniła się radykalna organizacja Front Obrońców Islamu (FPI) oskarżająca wydawcę o szerzenie pornografii oraz propagowanie treści sprzecznych z ideologią oficjalnie uznawaną przez władze Indonezji. Medialna nagonka, manifestacje organizowane przez radykałów, a także perypetie sądowoadministracyjne (przesłuchania, kary), które przechodzili członkowie redakcji, doprowadziły do zamknięcia indonezyjskiej edycji pisma. Co więcej – wydawca, Erwin Arnada – skazany został na 2 lata pozbawienia wolności[19]. Obecnie w żadnym kraju uznawanym za muzułmański nie wydaje się pisma (edycja turecka została zamknięta w 1995 r.).

Główna edycja „Playboya" ukazuje się oczywiście w kraju założycielskim – Stanach Zjednoczonych. Pierwszy numer pisma ukazał się w grudniu 1953 r. Jego pomysłodawcą był 26-letni wówczas dziennikarz Hugh Hefner, który swój pomysł w pamiętniku opisywał tak: „Chciałbym stworzyć czasopismo rozrywkowe dla faceta wychowanego w mieście – dowcipnego, wyrafinowanego. Zdjęcia dziewczyn zapewniłyby początkową sprzedaż, ale magazyn miałby też swoją klasę. Dawałby czytelnikom przedruki znanych pisarzy, najlepszą grafikę, dowcipy, humor, może kilka stron kolorowych, żeby wyglądało to naprawdę na poziomie"[20].

Okładkę pierwszego „Playboya" zdobiło (kupione okazyjnie za 500 dolarów) zdjęcie nagiej Marylin Monroe, która wówczas miała już status gwiazdy. Między innymi to sprawiło, że rozszedł się cały nakład – 70 000 egzemplarzy. Dwa lata później wynosił on już 500 000 sztuk, a rekord padł w listopadzie roku 1972 r., kiedy nakład sięgnął 7 161 561 egzemplarzy. Do dziś twórca sukcesu pisma, obecnie 87-letni Hefner, czuwa nad kształtem amerykańskiego „Playboya", pełniąc nadal funkcję jego redaktora naczelnego.

---

[19] P. Śmieszek, *Krótka jawajska historia „Playboya"*, http://www.polska-azja.pl/2010/12/14/piotr-smieszek-krotka-jawajska-historia-playboya/, dostęp: 20.08.2011.

[20] *Playboy. Edycja polska*, http://ftpsuperbrands.home.pl/SB1_pdf/Playboy.pdf , dostęp: 20.08.2011.

Mówiąc o „Playboyu", pamiętać trzeba, że pismo jest tylko jednym elementem ogromnego biznesu, który od lat 50. systematycznie rozwija Playboy Enterprises. Playboy należy obecnie do najbardziej rozpoznawanych marek, charakterystyczne logo (króliczek w muszce) umieszcza się na wielu produktach komercyjnych. Aby przekonać się jak szerokie jest spektrum zainteresowania „Playboya", wystarczy wejść na oficjalna stronę i przejść do działu sklep. Znajdziemy tam nie tylko bieliznę dla obu płci, książki o tematyce erotycznej czy szeroki wybór erotycznych gadżetów – od wibratorów, przez kajdanki po zestawy do striptizu. Króliczkiem sygnowana jest także pościel, naczynia, elektronika, biżuteria czy gadżety dla zwierząt. Większość rzeczy utrzymana w biało-czarnej kolorystyce, pojawia się jeszcze róż, czerwień i srebro.

O tym, że wybór symbolu (króliczek jako połączenie żartobliwej pikanterii z wyrafinowaniem) był trafny, świadczyć może też popularność w latach 70. „klubów Playboya" (dziś, po kryzysie lat 70. i „demokratyzacji" rozrywki, istnieje ich jedynie 17). Były to elitarne miejsce łączące funkcje baru, restauracji i placówki kulturalnej. Równie dobrze można tam było obejrzeć spektakl, jak i wypić whisky. Poza aurą ekskluzywności otaczającej kluby (wstęp tylko dla wybranych), cechą wyróżniającą te miejsca były właśnie „króliczki" – dziewczyny w charakterystycznych mundurkach (mocno wykrojony gorset, muszka, satynowe mankiety, królicze uszy i ogonki), obsługujące gości jako hostessy i kelnerki.

„Playboy" w Polsce

Polska edycja „Playboya" ukazuje się na rynku od grudnia 1992 r. Nie był to pierwszy tego typu magazyn nastawiony na polskiego czytelnika – od 1990 r., przez dwa lata, ukazywał się nieformalny poprzednik „Playboya" – „Platboy". Wydawcą „Playboya" jest grupa Marquad Media Polska. W obecnym momencie (dane z 2010 r.) nakład wynosi 93 611 egzemplarzy – stanowi to czwartą wielkość wśród „Playboyów" na świecie. Czytelnictwo ten sam sondaż (PBC General) szacuje na poziomie 922 612 osób[21].

Posiłkując się jednak badaniami portalu wirtualnemedia.pl, zauważyć trzeba, że liczba sprzedawanych egzemplarzy pisma spada. Niż roku 2010 – skutek kryzysu ekonomicznego – dotknął wszystkie tego typu tytuły, ale to „Playboy" stracił najwięcej – 10,63%[22].

21 P. Palus, *Jakie tytuły prasowe czytają Polacy?*, www.wirtualnemedia.pl/artykul/jakie-tytuly-prasowe-czytaja-polacy#, dostęp: 20.08.2011.

22 Tenże, *Pisma męskie straciły w 2010, najwięcej „Playboy". Jaka sprzedaż „staff"*, http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/pisma-meskie-stracily-w-2010-najwiecej-playboy-jaka-sprzedaz-stuff, dostęp: 20.08.2011.

Wirtualnemedia.pl	2010	2009
„CKM – Czasopismo Każdego Mężczyzny""	69 589	77 237
„Men's Health" (edycja polska)	63 544	64 055
„Logo"	57 212	61 345
„Playboy"	55 629	62 243
„Staff"	13 440	-

Tabela 1.:
Rozpowszechnianie płatne męskich magazynów lifestylowych – porównanie wyników za lata 2009 i 2010. Źródło: wirtualnemedia.pl

Moment ukazanie się pisma na polskim rynku jest jednym z przykładów na „zachłyśnięcie się wolnością" po odzyskaniu suwerenności. „Playboy" – wyraz fascynacji zachodnią liberalną kulturą – od momentu wejścia na polski rynek pozował na magazyn dla wybranych. Pierwszym redaktorem naczelnym został znany krytyk filmowy Tomasz Raczek (pełnił funkcję w latach 1992-1997), a wśród współpracowników znalazła się ówczesna elita świata kultury: Stanisław Lem, Hanna Bakuła, Wojciech Mann.

Od początku „Playboy" starał się wykreować na pismo luksusowe – zarówno przez dobór współpracowników, tematów (pierwszy polski numer zawierał wywiad z Lechem Wałęsą), jak i kwestie techniczne: jakość papieru i druku. Do dziś pismo drukowane jest na kredowym śliskim papierze, a druk ma wysoką jakość.

Redakcja stawiała sobie zadanie zmiany wzorca męskości:

> Polska edycja „Playboya" odpowiada na oczekiwania nowego polskiego mężczyzny i kreuje nowy styl życia. […] To człowiek kochający piękno kobiecego ciała, obdarzony dobrym gustem, ceniący wysoką jakość życia, chętnie podróżujący nawet do odległych zakątków świata, otwarty na wszelkiego rodzaju nowości i uważnie śledzący trendy w sztuce, technice, nauce, modzie i w motoryzacji[23].

Dziś „Playboy" nadal ukazuje się w cyklu miesięcznym. Numer liczy obecnie ok. 150 stron. Pismo podzielone jest na stałe działy – w tym miejscu warto wymienić sesje Gwiazda i Playmate, a także mniejsze: Planeta i Pictorial. PlayTop to przegląd najnowszych książek, gier, muzyki, filmów, a Techno – przegląd sprzętu RTV. Samochodom poświęcony jest Motosalon. Najnowsze trendy w męskiej modzie przedstawione są w dziale Styl. Ze swoimi gośćmi dziennikarze

[23] *Playboy. Edycja polska,* http://ftpsuperbrands.home.pl/SB1_pdf/Playboy.pdf, dostęp: 20.08.2011.

rozmawiają na łamach rubryk Wywiad, Rozmowa i X pytań do… . O egzotycznych miejscach można przeczytać w dziale Podróż, o ciekawych ludziach w rubryce Profil. Dobry humor zapewni Playboy się śmieje – dwustronicowy kącik humoru, a stały kontakt z czytelnikami Drogi Playboyu – dział z listami. Pozostałe strony zajmują artykuły, których tematyki nie da się zaklasyfikować łatwo – o seksie, diamentach, mafii sycylijskiej czy narkotykowych kartelach.

Gazeta kosztuje 10,99 zł (numer 07/2012) i, biorąc pod uwagę fakt, że nie dołącza żadnych płyt z filmami (w odróżnieniu od reszty czasopism erotyczno-pornograficznych), można ją uznać za jedną z droższych pozycji na rynku tzw. męskiej prasy. Jedynym dodatkiem cyklicznie dołączanym do pisma (maj, listopad) jest magazyn „Kreator" poświęcony modzie męskiej. Prezentowane są tam nie tylko kolekcje odzieżowe, ale także gadżety i wystrój domów. Od 2003 r. do sierpnia 2012 r. redaktorem naczelnym „Playboya" był Marcin Meller, który zastąpił na tym stanowisku Przemysława Berga. Obecnie obowiązki redaktora naczelnego pełni Andrzej Brzuskiewicz.

Kultura obrazkowa „Playboya"

„Playboy to nie tylko zdjęcia kobiet" – czytamy na jego stronie internetowej – „jest symbolem jakości i dobrego smaku"[24]. I choć wielu pewnie w ów smak wątpi, „Playboy" pozostaje gdzieś właśnie na pomoście między sztuką wysoką a niską. Jest częścią popkultury, owszem, ale popkultury wyrafinowanej, o zacięciu artystycznym. Fotografie, stanowiące główną jego zawartość, nie są amatorskimi aktami, nadesłanymi przez kogoś anonimowego. Na swoje w pełni profesjonalne sesje, realizowane w wytwornych wnętrzach i w rajskich pejzażach, wydaje ogromne sumy. Modelkami są w znacznej mierze kobiety znane, funkcjonujące w świadomości społecznej (wszak w każdym numerze mamy sesję „gwiazdorską", okładkową). Nie ma tu w żadnym razie pornografii, zdjęć tzw. „ginekologicznych", obscenicznych scen, kontrowersyjnych stylizacji. Takie zabiegi pozostawiane są innym pismom, czytanym przez ludzi mniej wykształconych, znajdujących się na niższym szczeblu społecznej drabiny.

Warstwa graficzna stanowi jeden z większych atutów pisma. Zdjęcia towarzyszą wszystkim artykułom – wywiadom, artykułom podróżniczym czy o szeroko rozumianej problematyce społecznej. Nawet krótkie wzmianki o nowych filmach czy grach ilustrowane są odpowiednimi kadrami. Felietony opatrywane są dowcipnymi rysunkami,

[24] *Playboy. Prenumerata*, http://sklep.marquard.pl/product_info.php?products_id=6, dostęp: 20.08.2011.

nawiązującymi do treści. Oczywistym jest, że w działach takich jak Gwiazda, Playmate, Pictorial zdjęcia będą grały główną rolę, warstwa tekstowa ograniczy się natomiast do kilkuzdaniowego wstępu. Ale w całym magazynie zdjęcia są traktowane jako równoważne tekstowi. Nie zdarza się, by zdjęcie było zbyt małe i niewyraźne, co więcej – tekst nie może zostać wydrukowany na fotografii. Kartka pisma zostaje podzielona w przemyślany sposób. Strony pozbawione obrazów zdarzają się (maksymalnie 2-3 na ponad 150-stronicowe pismo) jedynie w przypadku dłuższych wywiadów, kiedy materiał zdjęciowy skupia się np. na jednej stronie.

Goniąc za idealnym czytelnikiem

„Playboy" wykorzystuje fakt, że mężczyźni operują przede wszystkim zmysłem wzroku. Takie ukształtowanie pisma, rozbudowanie części „obrazkowej" jest zabiegiem stosowanym dla zdobycia „idealnego czytelnika". Owym *targetem* jest młody mężczyzna, między 20. a 39. rokiem życia. Najczęściej ma wykształcenie średnie lub wyższe, mieszka w dużym, ponad stutysięcznym mieście i zarabia powyżej średniej krajowej. Takie informacje przynosi przeprowadzony na zlecenie marki sondaż PBC General. Strona „Playboya" uzupełnia: „Czytelnik to wykształcony, spełniony zawodowo mężczyzna o wysokiej kulturze osobistej, zainteresowany kulturą i sztuką. Jest aktywny, nowoczesny, ceni wygodę i wysoki standard życia"[25].

Czytelnik „Playboya" nie oczekuje za wszelką cenę nagości i seksu. Ma przeżyć przyjemność estetyczną (i w pewnej mierze seksualną) oraz zostać zaspokojonym intelektualnie poprzez warstwę tekstową. Ale przede wszystkim ma się poczuć dowartościowany, włączony w sferę luksusu, który symbolizują piękne kobiety i drogie samochody. Ma mieć wrażenie, że wszystkie te rozrywki są na wyciągnięcie jego ręki – nawet jeśli w tej chwili nie może ich doświadczać osobiście, niebawem przyjdzie jego moment. „Playboy" stara się, by polski czytelnik nie czuł kompleksu zaścianka, miał natomiast poczucie przynależności do światowej „rodziny »Playboya«", mężczyzn kosmopolitycznych i świadomych własnej wartości. Temu służy prezentacja w czasopiśmie znanych na całym świecie marek – zarówno z branży samochodowej, odzieżowej, jak i sprzętów RTV. Przedruki sesji z innych edycji „Playboya" dają odbiorcy złudzenie bycia koneserem kobiecego ciała, oglądania i oceniania go bez względu na granice geopolityczne.

Idealny czytelnik „Playboya" wywiera ogromny wpływ na linię programową pisma. „Playboy", podobnie jak reklamowane w nim

[25] *Playboy*, http://www.playboy.pl/, dostęp: 20.08.2011.

gadżety, jest produktem, który przede wszystkim chce się sprzedać. Taki sukces zapewnić może mu trafienie w gusta odbiorców. „Playboy" stosuje taktykę zaprzyjaźniania się z czytelnikiem, narracja artykułów jest „kumpelska", prowadzona poprawną, ale raczej potoczną polszczyzną, bez naukowych wtrętów. W *leadach* pojawia się dużo pytań skierowanych do czytelnika, mających go sprowokować, narracja bywa zaczepno-żartobliwa. Charakterystyczne jest posługiwanie się liczbą mnogą, mające przekonać odbiorcę, że redakcja jest w istocie „zgraną paczką" prowadzącą przyjemne życie i on sam może – kupując pismo – stać się jej częścią.

Jak wszystkie magazyny lifestylowe, „Playboy" jest jednocześnie odbiciem panujących trendów – także w dziedzinie „prawdziwej kobiecości", „prawdziwej męskości", jak i narzędziem ich uprawomocniania. Poprzez konsekwentnie przedstawianą wizję płci wywarł z pewnością istotny wpływ na oczekiwania stawiane potencjalnym partnerom i partnerkom, dotyczące nie tylko sfery seksualnej, ale także ubrań, stylu czy elokwencji.

Podsumowanie

Marian Stala, komentując polską poezję po roku 1989, wskazuje, że „zasadniczym tłem wierszy pisanych bezpośrednio po roku […] 1989 były (by posłużyć się formułą Piotra Śliwińskiego) »przygody z wolnością«"[26]. W tym kontekście można postrzegać również pozycje polskich edycji magazynów erotycznych: przechodzenie od ukrytej fascynacji, poprzez „legalne" czytelnictwo, aż do włączenia ich w dyskurs życia codziennego.

Na tle polskiej edycji pisma za szczególnie trafne należy uznać stwierdzenie Lecha Nijakowskiego, że „Playboy" „doprowadził do poważnej redefinicji granic między erotyką a pornografią"[27]. Popularność tego medium wśród osób niekojarzonych wprost z branżą erotyczną (wywiadów „Playboyowi" udzielali m.in. Lech Wałęsa, Leszek Miller, Sławomir Petelicki, Wojciech Smarzowski, Sławomir Mrożek) wskazuje, że „Playboy" coraz śmielej zajmuje miejsce w głównym nurcie dyskursu publicznego. Ponad wszelką wątpliwość przyczynił się do odtabuizowania seksu w naszym społeczeństwie.

„Playboy" nie pełni już tej funkcji, którą można było mu przypisać na początku lat 90.; Polacy nie muszą już uczyć się z niego erotyki, bo wszelkie jej postacie dostępne są na wyciągnięcie ręki. „Playboy" pozostaje jednak dowodem na ewolucję naszej kultury, mentalności, podejścia do cielesności. Zmiana „taniego świerszczyka" na „luksusowe pismo" pokazuje jak długą drogę przebyliśmy od roku 1989.

---

[26] M Stala, *Dwa dwudziestolecia (jednej epoki)*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/284-1989-dwa-dwudziestolecia-jednej-epoki.html, dostęp: 20.07.2011.

[27] L. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010, s. 175.

MAREK ŁUSZCZYK

Socjologiczna interpretacja piosenki *Mydełko Fa* – pierwsza fala popkultury w trudnych czasach transformacji ustrojowej

Polska transformacja ustrojowa nie ogranicza się do reform w sferze gospodarczej i politycznej, o których możemy przeczytać w szkolnych podręcznikach czy publikacjach akademickich. Nie kończy się też na zmianach w sferze makrospołecznej opisywanych w licznych badaniach dotyczących bezrobocia, formowania się nowych klas społecznych i sporów wokół polityk wartości. Im bardziej oddalamy się od roku 1989, tym częściej zdajemy się zapominać, że społeczne metamorfozy, przypominające bardziej rewolucję (a więc proces znacznie szybszy i intensywniejszy od „transformacji"), zachodziły również w psychikach jednostek, a w konsekwencji w szeroko rozumianej tożsamości zbiorowej. Na progu lat 90. Polacy, tak jak obywatele innych krajów rozpadającego się bloku komunistycznego, na nowo tworzyli definicje rzeczywistości. Rzeczywistości diametralnie odmiennej od tej znanej w PRL. Nowe warunki wymagały cech typowych dla społeczeństw kapitalistycznych: elastyczności, przedsiębiorczości i wszechstronnej adaptacji. Pierwsza faza transformacji, a więc lata 1989-1991, to czas paradoksów – od hurraoptymizmu związanego z wolnością i swobodą wypowiedzi po obawy o pracę (niepewną lub już utraconą) i, za sprawą galopującej inflacji, kłopoty ze znalezieniem niezbędnych środków do życia.

W natłoku tych zmian pojawił się szereg interesujących zjawisk kulturalnych. W duchu teorii socjologa Roberta Mertona można je potraktować jako przejaw innowacyjności[1]. Wprawdzie osoby reprezentujące taką postawę akceptowały ogólne cele propagowane przez społeczeństwo, jednak, z różnych powodów, nie miały dostępu do środków, by je zrealizować (mogły też owe środki po prostu odrzucać). Sukcesy, wkomponowujące się w dominujący w kulturze model awansu

[1] R. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, s. 197-224.

i ogólnospołecznego szacunku, próbowano osiągać alternatywnymi metodami, w przypadkach przeze mnie omawianych zazwyczaj niekolidującymi z prawem[2]. Było to spowodowane faktem, że na początku lat 90. prawodawcy po prostu nie nadążali za lawinowo postępującymi zmianami we wszystkich dziedzinach życia. Jedną z alternatywnych metod, umożliwiających wyrażenie chęci budowania (bądź obalania) społecznego ładu, jest muzyka. Jej wybrany nurt uczyniłem przedmiotem analizy niniejszego artykułu.

Być może kontrowersyjnie zabrzmi teza, że najintensywniejszy etap polskiej transformacji ustrojowej odbywał się przy akompaniamencie piosenek z nurtu disco-polo[3]. Jednak gdy prześledzimy popularność tego gatunku muzycznego i stopień jego powiązania z budzącą się do życia przedsiębiorczością i licznymi obywatelskimi inicjatywami oddolnymi, zobaczymy, jak wiele paradoksów i zjawisk zachodzących na początku lat 90. obecnych jest w tekstach „muzyki chodnikowej". Wydaje się, że muzyka ta była niemal wszechobecna, współtworząc i modulując społeczną percepcję zachodzących zmian. Jak zauważa Igor Miecik, autor artykułu *Wirus polo wraca*[4], „Nie grano go [disco polo − przyp. M.Ł.] w radiu[5], ale rozbrzmiewało wszędzie – na bazarze i w spożywczaku, w barze i na poczcie, na plaży, na festynie, w setkach prowincjonalnych dyskotek, w taksówce, autobusie i radiowozie".

W niniejszym artykule przeanalizuję wybrane aspekty tego muzycznego fenomenu pierwszej połowy lat 90. w Polsce. Najpierw jednak chciałbym pokrótce przedstawić przesłanki, które leżą u podstaw mojej analizy.

Uważam, że przy próbach zrozumienia zjawisk występujących w okresie transformacji warto przyjrzeć się również wydarzeniom mniej istotnym z punktu widzenia historyka czy politologa, a które składają się na ogólny obraz epoki. Warto spróbować nie tylko przybliżyć specyfikę interesującego nas okresu, ale też podjąć wysiłek w c z u c i a s i ę [podkr. − M.Ł] w realia, w których żyli, działali i tworzyli uczestniczy omawianych przeze mnie wydarzeń. Co więcej, postanowiłem odrzucić dominujący sposób badania muzyki disco-polo sprowadzający ją do modelowego

---

2 Robert Merton postawę innowacyjną powiązał z działaniami sprzecznymi z obowiązującym prawem – tamże, s. 207-214.

3 Upraszczając ten aspekt zagadnienia, w artykule nie wprowadzam rozróżnienia pomiędzy „muzyką chodnikową" a „disco-polo".

4 Artykuł Igora Miecika *Wirus polo wraca*, „Newsweek" 2008, nr 52, s. 94-44.

5 Początkowo muzyka z tego nurtu była bojkotowana przez stacje radiowe i telewizyjne. Dopiero od roku 1992, kiedy zorganizowano 1. Galę Muzyki Popularnej i Chodnikowej transmitowaną przez Telewizję Polską, na dobre zagościła w „oficjalnym" obiegu. Regularnie pojawiała się na antenie jednej z pierwszych prywatnych stacji telewizyjnych w Polsce-Polsatu.

przykładu kiczu[6]. Nie twierdzę przy tym, że jest to interpretacja błędna. Pragnę jednak wskazać, że istnieją inne sposoby interpretacji tego rodzaju muzyki, a zatem i kultury przez nią prezentowanej (lub inaczej: odwzorowywanej).

Za przedmiot swojej analizy i jednocześnie soczewkę, przez którą będę analizował zjawiska ostatniej dekady XX wieku, wybrałem utwór *Mydełko Fa* autorstwa Andrzeja Korzyńskiego (tekst) i jego syna Macieja (muzyka). Nie jest to wybór przypadkowy. Z tą piosenką, po raz pierwszy wykonaną w roku 1991, wiąże się kilka wartych odnotowania ciekawostek sytuujących ją zarówno w centrum tego gatunku muzycznego, jak też (nie do końca paradoksalnie) poza jego obszarem:

1. piosenkę wykonuje Marek Kondrat, dotąd znany tylko jako aktor. Jak się okazuje, *Mydełko Fa* było pierwszym i ostatnim razem, gdy Marek Kondrat próbował swoich sił jako piosenkarz[7];

2. piosenka powstała jako pastisz na wszechobecną muzykę chodnikową;

3. piosenka, zdaniem wykonawców, nie zalicza się do nurtu muzyki disco-polo. Jak pisze Marlena Drozdowska, współwykonawczyni hitu[8], „*Mydełko* było bardzo miejskie i nie miało i nie ma nic wspólnego z tym nurtem [disco polo – przyp. M.Ł.]". W innym miejscu stwierdza: „Niedouczeni dziennikarze po pewnym już czasie zaczęli wciągać to sławetne *Mydełko* do tego nurtu, bo któryś z nich uznał, że ta skoczna melodia brzmi jak większość tych bezmyślnych tekstów";

4. mimo powyższego (a może dzięki temu), piosenka stała się hitem i do dziś cieszy się popularnością, a wśród wielu osób – sentymentem.

Jak wskazałem wyżej, *Mydełko*… nie tylko nie zostało zinterpretowane jako pastisz, ale zostało wchłonięte przez nurt muzyczny, który autorzy utworu pragnęli skrytykować. Zdziwienie osób zaangażowanych w produkcję *Mydełka*… było niezmierne. Marlena Drozdowska do dziś proszona jest o śpiewanie tego utworu podczas swoich koncertów. Z kolei Marek Kondrat skwitował swoją przygodę z *Mydełkiem*… następująco:

> Andrzej Korzyński namówił mnie na żart, na parę piosenek-pastiszy piosenki chodnikowej. Miało być wesoło,

[6] Por. M. Rychlewski, *Kiczosfery muzyki popularnej*, [w:] *Kiczosfery współczesności,* red. W. Burszta i E. Sekuła, Warszawa 2008 oraz M. Trębaczewska, *Muzyka chodnikowa, czyli disco polo*, [w:] *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011.

[7] *Rozmowa Katarzyny Bielas z Markiem Kondratem*, „Gazeta Wyborcza", 18.01.2003, http://www.teatry.art.pl/!Rozmowy/lapiel.htm, dostęp: 25.042012.

[8] Wszystkie wypowiedzi pani Marleny Drozdowskiej pochodzą z korespon-dencji mailowej z autorem niniejszego artykułu. Cytaty za zgodą Rozmówczyni.

> okazało się to koszmarem. Żaden pastisz z tego nie wyszedł, tylko jeden do jednego. W rezultacie miesiącami z każdego okna w polskim Bździejewie dochodził mój głos, zająłem nawet pierwsze miejsce na liście przebojów w Chicago. Dwa miliony Polaków na Jackowie zapylało *Mydełko Fa*![9].

Mydełko Fa – choć samo nie jest utworem muzyki chodnikowej, lecz manifestem niezgody na dominujący na ulicy kicz muzyczny – stało się fenomenem kulturowym i, zaryzykuję to stwierdzenie, jednym z pierwszych ogólnopolskich hitów muzyki popularnej po 1989 roku. Podobnie twierdzi Drozdowska, mówiąc, że piosenka stanowiła charakterystykę kultury okresu transformacji. Trudno oszacować liczbę sprzedanych kaset, a w późniejszym okresie – płyt CD, ponieważ nikt nie kontrolował oryginalności utworów, zaś pirackie nagrania hitów muzyki popularnej nie należały do rzadkości.

Piosenka obfituje w liczne, często przejaskrawione, nawiązania do ówczesnej rzeczywistości. Uzasadnione będzie zatem założenie, że stanowi źródło informacji o wybranych[10] aspektach życia i sposobach myślenia charakteryzujących wczesne lata 90. Kultura bowiem, jako wytwór ludzkiej działalności, nie istnieje w próżni, stanowiąc odbicie (w tym przypadku „krzywe zwierciadło") zjawisk zachodzących w życiu codziennym. Mając to na uwadze, uznałem, że warto przyjrzeć się *Mydełku Fa* bliżej i poszukać w nim znaczeń, które dziś nie są już tak czytelne jak w pierwszej połowie lat 90. Należy postawić pytanie o sprzężenie zwrotne, jakie następuje w interakcji nadawca-odbiorca, o wzajemną relację muzyki i kultury przez nią wytwarzanej (a jednocześnie odzwierciedlanej) oraz, ostatecznie, o wpływ wyniku tej relacji na sposób odbierania rzeczywistości przez odbiorców. To pytanie, stanowiące swoistą „osnowę" niniejszego artykułu, jest szczególnie widoczne przy analizie fenomenu muzyki disco polo. W ten sposób nie poprzestajemy na zdziwieniu tym, że „kiedyś" i „gdzieś" ten rodzaj muzyki był popularny, ale szukamy różnych sposobów jego ujęcia i rozumienia. Pamiętamy przy tym, że proces interpretacji, tak jak społeczne życie tekstów kulturowych, nie ma końca i zawsze istnieje możliwość zaproponowania nowego spojrzenia na dany fenomen.

W niniejszym artykule ujmuję wybrane zagadnienia zarówno z perspektywy „mikro" (psychologiczne, indywidualne, subiektywne interpretacje), jak też „makro" (specyfika historyczna, ekonomiczna i kulturowa początku lat 90.). Warto zaznaczyć, że żadnego z tych

[9] Tamże.

[10] Jestem daleki od stwierdzenia, że treść utworu *Mydełko Fa* jest reprezentatywna dla stylu życia charakteryzującego wczesne lata 90., aczkolwiek stanowi jego ważne uzupełnienie i może być traktowana (tak jak w tym przypadku) jako punkt wyjścia do pytań o źródła jej popularności oraz znaczenie odniesień w niej zawartych.

sposobów interpretacji nie uznaję za dominujący, w związku z czym uważam za uzasadnione korzystać z osiągnięć różnych dziedzin poznania. Dlatego też będę przytaczał wypowiedzi socjologów, antropologów, dziennikarzy, polityków oraz przedsiębiorców. Chciałbym mocno podkreślić, że moim zadaniem nie jest wyjaśnienie, skąd wzięła się (i, być może, wciąż bierze) popularność muzyki disco-polo. Zamiast tego na dość specyficznym przykładzie *Mydełka Fa* próbuję dociec: (1) jakie wiadomości były zawarte w tym utworze, (2) w jaki sposób był on interpretowany przez ówczesnych odbiorców oraz (3) co mogło powodować, że ten rodzaj muzyki odniósł sukces we wczesnych latach 90. Pozostaje również bardzo ważne pytanie: na ile *Mydełko Fa* krytykuje rzeczywistość Polski lat transformacji, a w jakim stopniu, niezależnie od woli jej twórców, samo pozostaje jej wytworem.

***Mydełko Fa*, kultura masowa, postsocjalizm**

W piosence *Mydełko Fa* można się doszukać szeregu zjawisk charakterystycznych nie tylko dla rodzącej się w Polsce kultury masowej, ale występujących również w zachodnich społeczeństwach konsumpcyjnych. Składają się na nie następujące elementy:

1. infantylizacja i uproszczenie wizerunku świata;
2. chęć bogacenia się (nacisk na osiąganie sukcesów materialnych);
3. erotyzacja dyskursu publicznego.

Dla Polaków większość zjawisk była nowa, wszystkie zaś wystąpiły intensywnie i lawinowo. Rozpoczął się proces ich poznawania, konsumowania i, nierzadko, demitologizowania.

W krajach postsocjalistycznych do wyżej wymienionych charakterystyk dodać można również sublimację trudności życia codziennego (zjawisko warte szczególnego odnotowania z uwagi na trudności, z jakim borykały się kraje przechodzące z gospodarki centralnie sterowanej do wolnorynkowej) oraz mit „bogatego Zachodu" (na początku lat 90. wciąż żywy)[11]. Szczególnie ten drugi czynnik powodował, że społeczna gotowość na zmiany, na długo oczekiwany proces „westernizacji", była bardzo wysoka. Wiązało się to również ze zdecydowanym odcięciem od komunistycznej przeszłości, zwróceniem spojrzenia w obfitującą w nowe możliwości przyszłość oraz z chęcią rozbudowywania swojego potencjału, odkrywaniem siebie w nowej rzeczywistości:

[11] Doskonałą analizę tego zjawiska zaprezentowała Daphne Berdahl w rozdziale *Consuming differences* książki swojego autorstwa pt. *Where the World ended: Re-Unification and Identity in the German Borderland*, Berkeley-Los Angeles 1999.

> Kultura popularna [która w zintensyfikowanej formie pojawiła się w Polsce po przełomie roku 1989 – przyp. M.Ł.] tworzy wizerunek człowieka idealnego, nieodmiennie skupionego na pielęgnowaniu własnej – rzeczywistej lub konstruowanej – młodości, i posłusznym ciele. Namysł nad światem [zakładający statyczność, obserwację z zewnątrz, głębszą analizę – przyp. M.Ł.], a więc przeszłością, jest rzeczą niemodną[12].

Aspekty procesu „westernizacji" oraz polską specyfikę wyżej wymienionych elementów, swoistego amalgamatu treści nowego i starego systemu społecznego, prześledzimy poniżej.

Co siedzi w *Mydełku Fa*, czyli „słowa, słowa, słowa…"

A. Erotyka, czyli „wolna amerykanka"

> Gdy się pojawiasz na szklanym ekranie
> Wizję zalewa czerwień twych ust
> Jesteś najlepsza zdecydowanie
> I z wszystkich dziewczyn największy masz biust.

Powyższy fragment jest dość subtelną namiastką erotyzmu, jakim przesiąknięte są piosenki disco-polo. Erotyzm i pornografia, w Polsce do 1989 roku oficjalnie nieistniejące, pojawiły się w powszechnym obiegu razem z odgórną przemianą ustrojową. Dzięki otwartemu dostępowi do zachodniej prasy i w skutek braku przepisów dotyczących rozpowszechniania erotyki (oraz pornografii) na progu lat 90. nastąpił intensywny i, zdawałoby się, nieskrępowany rozwój przemysłu pornograficznego. Jak stwierdza dyrektor programowy firmy Pink Press (założonej w 1994 roku w Warszawie), która jest największym w Polsce wydawnictwem czasopism pornograficznych i producentem gadżetów erotycznych[13],

> do 1989 roku [biznes erotyczny – przyp. M.Ł.] nie istniał. Począwszy od roku 1989 zaczęły działać przepisy kodeksu z roku 1969. Ale prawo było martwe. Była w nim mowa o generalnym zakazie wszystkiego: produkowania, przewożenia, dystrybucji, sprzedaży itd. A pisma erotyczne były dostępne w kioskach bez żadnego problemu. Zdarzały się donosy do

[12] W.J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 107.

[13] Według informacji zawartych w artykule *Pornobiznes po polsku* autorstwa Igora Miecika opublikowanym w tygodniku „Newseek", a następnie umieszczonym w internecie pod adresem: http://blogi.newsweek.pl/Tekst/naluzie/530528,Rafal-i-anka-rozkrecaja-pornobiznes-w-polsce.html, dostęp: 06.07.2012.

> prokuratury, które jednak kończyły się umorzeniami. Skoro nikt nie wiedział, co to jest pornografia, to jak można było ją ścigać?[14].

Dzięki dystrybucji telewizji kablowej, a wkrótce satelitarnej, jak również lepszemu dostępowi do kaset wideo przeciętny Polak mógł teoretycznie bez przeszkód oglądać filmy z włoską aktorką pornograficzną Iloną Staller, znaną jako Cicciolina (można domniemywać, że zapewne stąd w *Mydełku…* pojawiło się zawołanie: „Hej, Cicciolina, pomachaj do mnie!"). Są też inne, mniej lub bardziej łagodne, odcienie nagości w dyskursie publicznym. Warto choćby wspomnieć o konkursach „Miss Biustu 1991"[15], mocno roznegliżowanych reklamach w telewizji i w prasie, czy – to już najłagodniejsza forma medialnej apoteozy piękna – wyborach Miss Polski organizowanych od 1990 roku[16].

W tym samym roku w Warszawie został otwarty pierwszy polski sex shop (sklep działa do dziś)[17]. Jego właściciel wspomina scenę, która miała miejsce dwa dni po oficjalnym otwarciu. Przytoczę ją w całości (pisownia oryginalna):

> W poniedziałek, jak podjechałem pod sklep to myślałem, że mieliśmy jakieś włamanie, bo przed sklepem stało jakieś 50-60 osób. Sklep był czynny od 11, było koło 10. Kiedy próbowałem się przebić przez tłum, ktoś mnie przesunął na koniec mówiąc, że kolejka to tam z tyłu! W końcu wytłumaczyłem, że to mój sklep i taki duży pan, do dziś go pamiętam, powiedział tonem nieznoszącym sprzeciwu „otwieraj pan!", ja, że dopiero od 11 a on znowu „otwieraj pan i to już!". To otworzyłem. Przez kilka pierwszych miesięcy działania sklepu było wiele takich dni, kiedy kolejka wystawała na zewnątrz[18].

Powyższy cytat dobitnie pokazuje, jak ogromne było zainteresowanie erotyką. Zakładam, że fascynacja ta nie była spowodowana skrajnym nieumiarkowaniem seksualnym, ale zwykłą

---

[14] M. Zalewska i T. Skraba, *Wywiad z dyrektorem programowym wydawnictwa Pink Press,* http://www.nto.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20100703/REPORTAZ/400322536, dostęp: 30.07.2012.

[15] P. Kendziorek i D. Wielowieyska, *DEKADY 1985-1994*, dodatek do „Gazety Wyborczej", Warszawa 2006, s. 94.

[16] Zob. http://www.zarchiwummiss.eu/miss-polski/124-historia-miss-polski, dostęp: 22.03.2012.

[17] Zob. http://www.oniona.info/archiwum-tematow-tygodnia/1397-swiat-gadzetow-erotycznych.html, dostęp: 22.03.2012.

[18] Tamże.

ciekawością, „efektem nowości" czy też mechanizmem „owocu zakazanego", który z dnia na dzień stał się szeroko dostępny. Powszechna wulgaryzacja języka i przekazów wizualnych, stały się przedmiotem krytyki ze strony twórców *Mydełka Fa*. Mimo to polski dyskurs medialny na dobre znalazł się w obiegu światowej popkultury i jego erotyzacja (z czasem ograniczona prawnie) stała się czymś oczywistym. Zjawisko to postępuje do dziś i, wnioskując po tytułach czasopism czy tekstach piosenek, ma się całkiem dobrze.

B. Reklamy, czyli „nowy, wspaniały świat"

> Chciałbym cię mydlić mydełkiem Fa,
> Byłoby fajnie, szabadabada.

Jak stwierdza Małgorzata Lisowska-Magdziarz[19], wraz z transformacją ustrojową „w myśleniu mediów o odbiorcy pojawia się kategoria przyjemności. Media mają ją dawać, przede wszystkim dostarczając rozrywki i zabawy, lecz przyjemność staje się koniecznym komponentem odbioru także programów informacyjnych, edukacyjnych, publicystycznych". Wiele reklam (m.in. reklama tytułowego mydełka Fa, ale również Tchibo, Colgate, Palmolive) pojawiających się w polskich stacjach telewizyjnych było zdubingowanymi wersjami przeniesionymi bezpośrednio z telewizji zachodnich. Przekaz w nich zawarty był oczywisty: dzięki oferowanym w reklamie produktom nasze życie stanie się lepsze. W konsekwencji nie tylko dostajemy się w nurt etyki egocentrycznej, ale poddawani jesteśmy tzw. infantylizacji. Na podobieństwo dzieci chcemy mieć „dużo i szybko". Takie przesłanie było często odbierane bezkrytycznie, tym bardziej że wciąż trwał ugruntowany w świadomości ludzi wizerunek bogatego Zachodu. Dopiero po kilku latach konsumenci nowej kultury medialnej nabrali dystansu, a czasem i krytycyzmu, do informacji przekazywanych w środkach masowego przekazu. Co ciekawe, w reklamach z tego okresu trudno znaleźć odbicie realnych problemów Polaków – wysokiego bezrobocia, narastającej inflacji, masowych zwolnień. Ich przekaz zasadniczo nie różnił się od dzisiejszego. Ponadto, wydaje się, że w reklamach z początku lat 90., tak jak w muzyce disco polo, brak miejsca na negatywne czy smutne informacje.

Powyższe stwierdzenie znajduje potwierdzenie w wypowiedzi Friko, członka warszawskiej grupy Vlepsquad, organizującego m.in. imprezy disco-polo. Uważa on, że brak smutnego obrazu rzeczywistości stanowi o sile tego rodzaju muzyki: „Prostota, banalna prostota. Pozytywne w disco polo jest to, że nie ma tam tekstów o kłamstwie,

---

[19] M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszechne,* Kraków 2008, s. 38.

kradzieżach, nie ma zła i przemocy. Jest pokój, miłość – prostota do bólu"[20]. Do tego samego wniosku dochodzi Marlena Drozdowska pytana o powody sukcesu *Mydełka*… .

Rewolucja medialna pozbawiona była okresu przejściowego. Polacy postawieni zostali w obliczu dylematu: pragnienie wolności, nieskrępowanej komunikacji a konserwatyzm obyczajowy, poznawczy, estetyczny[21]. Tak więc postacie półnagich kobiet reklamujących szampony, samochody, podpaski musiały budzić zarówno sprzeciw (choćby obyczajowy), jak też fascynację (medialny ideał piękna).

C. Bogaćmy się, czyli „Polish dream"

Domek z „Drew-Budu", a w domku my…

„Polish dream" to ogromne nadzieje pokładane przez ludzi w nowym systemie ekonomicznym mającym zapewnić nieskrępowaną wolność gospodarczą i liczne możliwości wzbogacenia się. Jan Krzysztof Bielecki, drugi niekomunistyczny premier po 1989 roku, był zaskoczony entuzjazmem Polaków i dużą skalą spontanicznego handlu ulicznego: „[Polacy – przyp. M.Ł.] uwierzyli w złotówkę, że jest coś warta, zaczęli handlować w kraju i za granicą. Wyzwolili w sobie wielkiego ducha przedsiębiorczości[22]". Jak się łatwo domyślić, przy ogólnopaństwowej prywatyzacji nie obyło się bez różnego rodzaju przekrętów, prób obejścia prawa (by wspomnieć choćby o firmie Art-B) i wyłudzeń.

Dostrzegając nowe perspektywy, Polacy zapragnęli poprawić swój stan majątkowy. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w języku polityki. Podczas kampanii prezydenckiej w 1990 roku Lech Wałęsa obiecywał każdemu potencjalnemu wyborcy 100 milionów ówczesnych złotych (dzisiejsze 10 000 zł)[23]. Z kolei jego przeciwnik, milioner z Kanady Stanisław Tymiński, obiecywał, jak stwierdza historyk Andrzej Garlicki[24], „wszystko wszystkim". Można zatem stwierdzić, że jeśli potraktować język polityki jako odzwierciedlenie nastrojów społecznych, to dominowało w nim podejście wyraźnie materialistyczne (co w zasadzie nie zmieniło się do dziś, jednak wówczas, po okresie stagnacji lat 80. i narzucanej odgórnie nowomowy, intensywność i żywiołowość tego języka była zupełnie nowym zjawiskiem).

Przez pierwsze kilkanaście miesięcy demokracji w Polsce dominowała orientacja neoliberalna. Jak piszą Malcom Hamilton i Maria

---

[20] Zob. http://doza.o2.pl/?s=4102&t=3838, dostęp: 22.03.2012.
[21] M. Lisowska-Magdziarz, dz. cyt., s. 41.
[22] J. Sadecki, *Trzynastu. Premierzy wolnej Polski*, Kraków 2009, s. 41.
[23] P. Kendziorek i D. Wielowieyska, dz. cyt., s. 273.
[24] A. Garlicki, *Historia 1939-2001. Polska i Świat*, Warszawa 2004, s. 395.

Hirszowicz[25], politycy przejmujący ster władzy w państwach wychodzących z gospodarki centralnie sterowanej jednoznacznie gotowi byli zaakceptować kurs liberalny jako swoiste panaceum na bolączki, z którymi borykał się poprzedni system: „Bezwarunkowe [podkr. M.Ł.] poparcie doktryny neoliberalnej ma swoje źródła w przekonaniu, iż nieefektywność gospodarki centralnie sterowanej może być wyeliminowana przez mechanizmy rynkowe". Okazało się, że terapia szokowa trwała dłużej i była bardziej bolesna niż przewidywano[26]. Na dodatek interesy wielokrotnie prowadzono w sposób nie do końca jasny albo na granicy niedostosowanego do nowych warunków prawa (por. charakterystyka postawy innowacyjnej według Roberta Mertona).

Wybrany wycinek losów owej terapii prześledzić możemy na przykładzie firmy Drew-Bud, do której odwołuje się podmiot liryczny piosenki *Mydełko Fa.* Firma ta była jedną z pierwszych korporacji prywatnych powstałych w połowie lat 80. Na podstawie umowy z rządem komunistycznym miała budować tanie domy jednorodzinne. Najpierw jednak należało kupić „cegiełki" czy też „akcje". Owe nabytki nie były jednak akcjami w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, stanowiły bowiem wyłącznie formę przedpłaty. Po przełomie roku 1989 i w obliczu galopującej inflacji rząd Mazowieckiego nie mógł dać gwarancji na tanie budownictwo rodzinne (Skarb Państwa miał w założeniu finansować 90% wartości domu). W rezultacie pomysł upadł. Pieniądze nie wróciły jednak do właścicieli. Posłużyły jako kapitał założycielski jednego z pierwszych polskich prywatnych banków – Investbanku[27]. Losy Drew-Budu są więc zawiłe. Należy sądzić, że firma ta pojawiała się w tekście *Mydełka Fa* jako synonim obietnic bez pokrycia i nieprzewidywalności losów poszczególnych podmiotów gospodarczych. Na paradoks zakrawa fakt, że z funduszy firmy, która miała służyć pożytkowi społecznemu i w dużym stopniu uniezależniać obywateli od kredytów hipotecznych, sfinansowano czysto komercyjną, stanowiącą fundament systemu kapitalistycznego, strukturę, której celem jest m.in. udzielanie kredytów mieszkaniowych.

Podobnych chichotów historii nie brakowało: w byłym budynku PZPR utworzono w 1991 roku giełdę papierów wartościowych, zaś w Sali Kongresowej Pałacu Kultury – daru ZSRR dla PRL noszącego niegdyś imię Józefa Stalina – śpiewano *Mydełko Fa.* Dla dopełnienia obrazu przypomnę, że na początku lat 90. w centrum Warszawy (na Placu Defilad) utworzono ogromny bazar rozciągający się aż do Dworca Centralnego. Między innymi w takich miejscach kwitł opisywany przez

---

[25] M. Hamilton i M. Hirszowicz, *Klasy i nierówności społeczne w perspektywie porównawczej,* przeł. J. Kolbowski, Warszawa 1995, s. 210.
[26] Tamże, s. 219
[27] Zob. http://piotr-bykowski.pl/pdf/Zyciorys-Piotr-Bykowski.pdf, dostęp: 14.03.2012.

premiera Jana Krzysztofa Bieleckiego „polski duch przedsiębiorczości". Powyższe wydarzenia to doskonałe przykłady paradoksalnej symboliki transformacji ustrojowej. Transformacji, która nadała infrastrukturze z poprzedniego systemu politycznego zupełnie nowe znaczenia i zastosowania. To zarazem obraz realiów, w których grano muzykę chodnikową.

D. Nuworysze i kicz, czyli pomieszanie z poplątaniem

> Chcę taki domek i dużą wannę,
> A w niej po prostu ja i ty.

Nuworysze i kicz w kontekście *Mydełka Fa* to białe skarpetki i nad wyraz wystawny tryb życia charakteryzujący dorobkiewiczów. Z kolei białe skarpetki, kojarzone z pierwszymi polskimi biznesmenami, wprawdzie nie pojawiają się w tekście piosenki *Mydełko Fa*, ale są wdzięcznie prezentowane przez tancerzy wykonujących choreografię do tego utworu w Sali Kongresowej Pałacu Kultury w ramach I Gali Muzyki Popularnej i Chodnikowej. Wraz z wcześniej omówionym „domkiem z Drew-Budu" stały się symbolem polskiej drogi do kapitalizmu.

Skąd się wzięły? Wyjaśnień jest wiele i zapewne w każdym z nich kryje się ziarnko prawdy. Jedni łączą je z czystością, którą w ten sposób chciano zaakcentować w swoim ubiorze, inni z rynkowym niedostatkiem innych kolorów tego elementu garderoby (ta „przymusowa" moda miała się wywodzić z końca lat 70). Jeszcze inni z charakterystycznym trendem panującym na dyskotekach w Berlinie Zachodnim i na targowiskach w… Stambule (są to miejsca, z których mniej więcej od połowy lat 80. przywozili towary pierwsi polscy przedsiębiorcy)[28]. Białe skarpetki „przeżyły" upadek PRL i dotarły również do Sejmu I kadencji (1991-1993). Wspomina o tym Tomasz Lis w swojej autobiograficznej książce *Nie tylko fakty*. Jego opis garniturów posłów bardzo dobrze odwzorowuje chaos transformacji: „trzeba przyznać, że sejm w tamtych czasach był wyjątkowo pstrokaty. Białe, piaskowe, pistacjowe garnitury. Krawaty wyglądające jak rozmazane pędzlem dziecka farby. Białe skarpetki"[29].

Dziś kojarzą się z tandetą i bezguściem, wtedy oznaczały raczej bezradność związaną z brakiem *dress code'u*, czyli powszechnie uzgodnionego modelu ubioru obowiązującego w poszczególnych branżach. Ludzie po omacku szukali odpowiednich wzorów ubierania się i zachowania w nowych środowiskach. Jak wspomina Bogusława

[28] Zob. P. Brzózka, *Grozi nam powrót mody z lat 90.?*, „Dziennik Łódzki", 30.07.2011 oraz J. Kostyła, N. Socha i J. Niesłuchowska, *Obywatel Europy?*, „Życie", 23.09.2000.
[29] T. Lis, *Nie tylko fakty*, Warszawa 2004, s. 77.

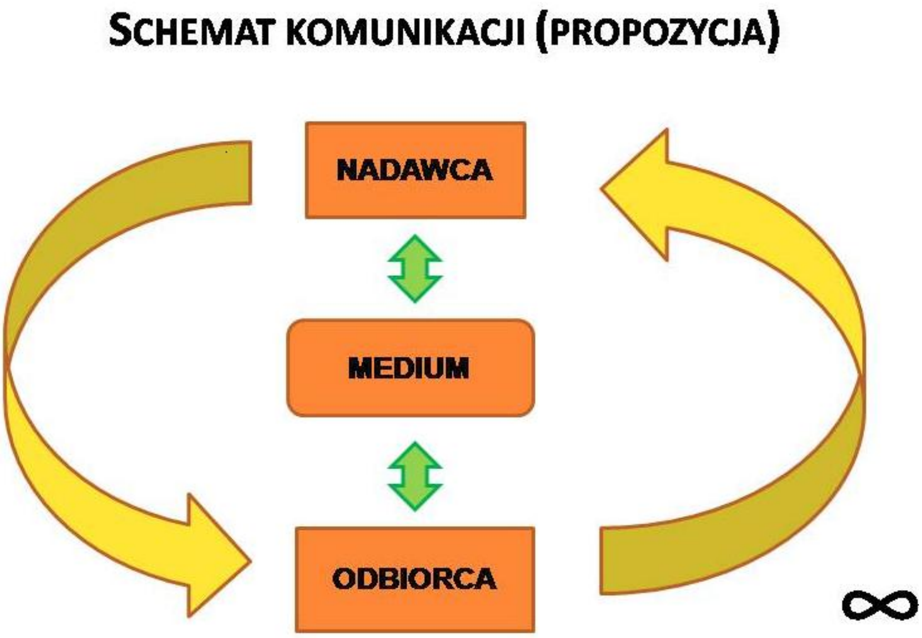
Więcław z protokołu dyplomatycznego MSZ[30], „W czasach PRL nie przywiązywano wagi do tego, jaki strój nosi się w pracy. Na początku lat 90. polski biznesmen wkładał więc białe skarpetki do czarnych butów. Braki te nadrobił dzięki obserwacji, która ułatwia życie, gdy elegancji nie wynosi się z domu". Potwierdzają to badania antropologiczne. Antropolog Steven Sampson, odwołując się do teorii Pierre'a Bourdieu, stwierdza, że nabycie kapitału kulturowego jest dużo trudniejsze niż wytworzenie kapitału finansowego[31], dlatego niejednokrotnie „bogaci stawali się wulgarnie bogaci", a „smak stawał się kiczem"[32] . Stąd też brało się nieustanne dążenie do wpasowania się w odpowiedni model kultury, konsumpcji i stylu życia mający spełnić ambicje społeczeństwa „na dorobku". Reklama mydła Fa, dziś dostępna internecie, to swoiste zaproszenie do życia dotąd niedostępnego – podróży do egzotycznych krajów, kąpieli w lazurowych morzach, zamieszkania w nadmorskim apartamencie. Słowem, do osiągnięcia sukcesu materialnego propagowanego przez kulturę masową obecną w mediach, prasie i muzyce. Pointą do niniejszego fragmentu niech będzie slogan pojawiający się na końcu reklamy: „Podaruj sobie odrobinę luksusu!".

Podsumowanie, czyli podwójna hermeneutyka

Podwójna hermeneutyka to termin ukuty przez socjologia Anthony'ego Giddensa[33] w celu zobrazowania społecznego życia teorii naukowych i – w konsekwencji – nadawania im nowych, nieprzewidzianych przez autorów znaczeń. Przywołuję tę teorię po to, by zwrócić uwagę na nieprzewidywalność i wielość interpretacji działań podejmowanych przez różnorodnych aktorów społecznych, w tym przypadku: niezrozumianej przez odbiorców krytyki poszczególnych trendów kulturowych sformułowanej przez twórców i wykonawców piosenki *Mydełko Fa* – por. *Schemat komunikacji (propozycja)*. Takie „nieporozumienia" nie są w historii czymś nowym. Na przykład określenia „Wielki Wybuch" czy „Cud nad Wisłą" (w drugim przypadku narosło więcej kontrowersji) też były w swych założeniach prześmiewcze[34]. Badacze kultury muszą pogodzić się z tym, że społeczne życie idei przez nich tworzonych i używanych może bardzo różnić się od intencji, jakie przyświecały przy

30 Zob. M. Jarco, *Markowy pan*, „Wprost" 1999, nr 50.
31 S. Sampson, *Money without culture, culture without money: Eastern Europe's Nouveaux Riches*, „Anthropological Journal on European Cultures" 1994, t. 3, nr 1, s. 9.
32 Tamże, s. 7.
33 A. Giddens, *Czym zajmują się socjologowie?*, przeł. M. Kurzewski, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka i K. Kucia, Kraków 2005.
34 Zob. S. Hawking i L. Mlodinow, *Wielki Projekt*, przeł. J. Włodarczyk, Warszawa 2011, s. 155 oraz S. Cat - Mackiewicz, *Historia Polski od 11 listopada 1918 do 17 marca 1939*, Kraków 2012, s. 189-190.

ich formułowaniu. Giddens[35], odnosząc się do problemów socjologii, ujmuje to w następujące słowa: „Tworzone w naukach społecznych pojęcia nie dotyczą jakiejś niezależnie ukonstytuowanej problematyki, która istnieje bez względu na to, co oznaczają owe pojęcia. »Odkrycia nauk społecznych« bardzo często i z całą stanowczością wkraczają w świat, który opisują". Koresponduje to z prezentowanym przeze mnie sposobem rozumienia tekstu kulturowego zakładającym cyrkularność i nieskończoność procesu poznania, jak też z ogólnymi problemami



Schemat komunikacji (propozycja), źródło: opracowanie własne.
W ramach tego schematu możemy, za Marcinem Rychlewskim , wyróżnić różne postawy charakteryzujące uczestników komunikacji: (1) naiwną (identyfikacja publiczności z cechującą Mydełko Fa kiczowatą konwencją, (2) ironiczną (dystans nadawcy do komunikatu – deklarowany przez wykonawców piosenki), (3) symulacyjną (wariant pośredni – „subtelna gra pomiędzy utożsamieniem a dystansem, pomiędzy tym, co cudze, a tym, co własne ", element udawania i zabawy połączony z poprawną interpretacją prześmiewczej funkcji tekstu).

35 A. Giddens, dz. cyt., s. 26.

analiz zjawisk kulturowych, których interpretacje zmieniają się wraz z upływem czasu, modyfikacjami procedur badawczych i dominującymi paradygmatami myślenia. Mam nadzieję, że analiza *Mydełka Fa* pokazała bogactwo zaskakujących przekazów i znaczeń, jakich możemy się doszukać w pozornie banalnym utworze z 1992 roku. Ukazała, że tekst piosenki był (mimowolnie lub nieuchronnie) uwikłany w specyfikę lat „przełomu", semantycznego i aksjologicznego „trzęsienia Ziemi", na które składały się wielowymiarowa transformacja społeczna, chęć awansu poprzez szybką karierę, rozwój kultury opartej na modelu zachodnioeuropejskiego konsumpcjonizmu, erotyzacja dyskursu. Być może ten fakt również wpłynął, obok skocznej melodii i prostego tekstu, na ogólny sukces utworu. Pojawia się przy tym pytanie, na ile jego przesłanie faktycznie pozostało niezrozumiane, a na ile zostało przyjęte ze zrozumieniem i jednocześnie dystansem jako skrzywiony obraz rzeczywistych trendów występujących w społeczeństwie, które w ten sposób ośmieszano, desakralizowano i demitologizowano – por. *Schemat komunikacji (propozycja)*, postawa „symulacyjna".

Podsumowując, można mieć pewność, że wiele innych zjawisk społeczno-kulturowych obserwowanych w latach 90. zostanie wkrótce zinterpretowanych i opisanych na nowo (dowodem na to jest zresztą tematyka niniejszego tomu). Należy przy tym pamiętać, że w duchu podwójnej hermeneutyki czy też, innymi słowy, sprzężenia zwrotnego, nigdy nie będą to analizy domknięte i w pełni wyczerpujące.

Paweł Marcinkiewicz

Wspólnota kroków: kilka uwag o fenomenie biegania

„A słońce wschodzi i słońce zachodzi.
A słońce wschodzi i słońce zachodzi.
Kiedy oni biegają, biegają".

Czesław Miłosz, *Stwarzanie świata*

Po 25 latach od pierwszych, częściowo wolnych wyborów do Sejmu kontraktowego w czerwcu 1989 roku żyjemy, w Polce w zupełnie innej przestrzeni. I nie chodzi tu tylko o przestrzeń publiczną – choć to ona w dużym stopniu kształtuje przestrzeń życiową – ale o fizyczną przestrzeń współczesnego polskiego miasta czy wsi. Dobrze widać tę zmianę w rządowym spocie „10 lat świetlnych" upamiętniającym 10. rocznicę wejścia Polski do Unii Europejskiej, rozbrzmiewającym balladowymi dźwiękami piosenki Beatlesów *Hey Jude* skomponowanej przez Paula McCartneya w 1968 roku. Kadry z siermiężnej, popeerelowskiej rzeczywistości – kolejka samochodów sprawdzana na niemieckim przejściu granicznym, bazar z mięsnym straganem, ogromne targowisko na Stadionie Dziesięciolecia „Jarmark Europa", giełda samochodowa z maluchami i polonezami – ustępują miejsca panoramie Warszawy z mostem Świętokrzyskim (oddanym do użytku 4 lata przed wejściem Polski do Unii), drapaczom chmur w warszawskim city, Stadionowi Narodowemu, nabrzeżu ze słynnym żurawiem przy ulicy Szerokiej w Gdańsku, eleganckim placom i skwerom wypełnionym rozentuzjazmowanym tłumem, a przede wszystkim autostradom, z których możemy rozpoznać północną obwodnicę Wrocławia z mostem Rędzińskim, będącym częścią Autostradowej Obwodnicy Wrocławia.

Choć rządowy spot tego nie pokazuje, to nieodłączną częścią przestrzeni współczesnego miasta stała się sylwetka biegacza-amatora sunąca niestrudzenie wzdłuż miejskich arterii od świtu do późnej nocy, najczęściej samotna na tle postindustrialnych strzępów poddanego dysintermediacji krajobrazu. Bieganie to „wielkomiejska moda", jak zauważa prof. Janusz Czapiewski w wywiadzie dla portalu Gazety

„Polska biega", propagującego tę formę aktywności ruchowej[1]. Oprócz parków i lekkoatletycznych stadionów biegacze skolonizowali miejsca rzadko odwiedzane przez spacerujących: trasy rowerowe, ścieżki przy torach, wały wzdłuż rzek i kanałów, przemysłowe pustkowia i podmiejskie lasy. Ale ich obecność manifestuje się przede wszystkim podczas masowych biegów ulicznych, które organizowane są obecnie w niemal każdym polskim mieście: w bieżącym roku planowanych jest w Polsce 2072 imprezy biegowe[2], z czego około 80 to maratony (19 z nich ma certyfikat IAAF), w których może wziąć udział od 30 do 70 tysięcy zawodników. W ubiegłym roku ukończyła maratony w Polsce rekordowa liczba 36533 biegaczy i nasz kraj – po raz pierwszy od 32 lat – awansował do pierwszej dziesiątki najbardziej rozbieganych krajów świata, gdzie zajmuje ósme miejsce, po Hiszpanii, w której maratony ukończyło 54421 osób, ale przed RPA (35780) i Kanadą (30196)[3]. Oczywiście statystki naszego kraju wciąż są skromne, z globalnej perspektywy: na całym świecie zorganizowano 3888 maratonów, które ukończyło 1590005 biegaczy[4]. Najliczniejszy polski maraton – Maraton Warszawski (który po raz pierwszy miał miejsce w 1979 roku) – ukończyło 8506 biegaczy i tym samym awansował on na 36 miejsce wśród najbardziej licznych maratonów świata.[5] Dla porównania Maraton Poznański znalazł się w tym zestawieniu na 68 miejscu (ukończyło go 5678 osób), a Maraton Krakowski na 113 miejscu (ukończyło go 4414 osób)[6].

Biega premier Tusk (choć oczywiście chętniej gra w piłkę) – głównie po warszawskich Łazienkach w towarzystwie dwóch oficerów BOR-u i jak twierdzi tabloid *Fakt* to najdroższy jogging na świecie, bo kosztuje podatników ponad tysiąc złotych za godzinę – i w ubiegłorocznym warszawskim Biegu Niepodległości 11 listopada uzyskał dobry czas 49:44.[7] Biegają politycy z prawej strony sceny politycznej (Antoni Mężydło – najpierw poseł PIS, a od 2007 roku PO; zajął 2 miejsce w kategorii wiekowej 60 lat w Maratonie Warszawskim w 2012 roku z czasem 3:06)[8] i z lewej (prof. Grzegorz Kołodko może poszczycić się rekordem życiowym w maratonie 3:38, którą to informacją pochwalił się w swoim oficjalnym CV na stronie Centrum Badawczego Transformacji,

---

1 Zob.: http://polskabiega.sport.pl/polskabiega/1,137407,16003632,Bieganie_wciaga__czesto_nawet_ uzaleznia__Nietrudno.html#TRCuk.
2 Dane wg portalu Maratony Polskie(http://www.maratonypolskie.pl/mp_index.php).
3 Dane wg Association of Road Racing Statisticians (http://www.arrs.net).
4 Dane wg Association of Road Racing Statisticians (http://www.arrs.net).
5 Dane wg Association of Road Racing Statisticians (http://www.arrs.net).
6 Dane wg Association of Road Racing Statisticians (http://www.arrs.net).
7 Zob.: http://www.fakt.pl/Tusk-Najdrozszy-jogging-na-swiecie,artykuly,225919,1.html.
8 Zob.: http://natemat.pl/5321,polscy-politycy-jak-oni-biegaja.

Integracji i Globalizacji)[9]. Biegają gwiazdy seriali (Kuba Wesołowski z serialu *Na Wspólnej* w 2009 roku w trudnym maratonie w Katowicach uzyskał wynik 3:43) i biegają księża (mistrzem Polski w tej kategorii jest ksiądz Rafał Gniła z Działoszyna, który w 2008 roku wygrał półmaraton w Sobótce z czasem 1:14, a kilka miesięcy później uzyskał czas 2:28 w Maratonie Mediolańskim)[10]. Biegają muzycy rockowi (Artur Rojek), musicalowi (Robert Rozmus) i operowi (grupa chórzystów Opery i Filharmonii Podlaskiej wzięła udział 11 maja 2014 roku w Drugim Półmaratonie Podlaskim)[11].

Sporo jest zapewne w tym biegowym szaleństwie marketingu i zimnej kalkulacji speców od PR-u. Wystarczy spojrzeć na same nazwy imprez biegowych, których germańska składnia wymuszona jest przez umieszczenie na pierwszym miejscu nazwy sponsora: PZU Maraton Warszawski, Orlen Warsaw Maraton czy Puffins Półmaraton Ślężański. Splendoru sponsorom dodają również coraz większe nagrody pieniężne, które przyciągają do polskich miast i miasteczek biegaczy z Kenii i Etiopii: Maraton Opolski wygrał w tym roku Simon Kisang z Kenii, otrzymując nagrodę 5 tys. złotych (kilkakrotnie więcej – dokładna kwota pozostaje tajemnicą – otrzymał za sam przyjazd do Opola). Inny Kenijczyk, Edwin Kirui, zwycięzca Cracovia Maratonu, otrzymał 20 tys. złotych (plus kilkakrotnie większe startowe od sponsorów). Etiopczyk Tadese Tola, który zwyciężył w kwietniu bieżącego roku w Orlen Maratonie, wzbogacił się o 71 tys. złotych (plus startowe objęte tajemnicą, z pewnością znacznie większe niż nagroda za zwycięstwo). To oczywiście wciąż niewiele w porównaniu z Maratonami w Dubaju (250 tys. dolarów dla zwycięskiego biegacza i tyle samo dla biegaczki), w Bostonie (po 150 tys. dolarów), czy Berlinie (80 tys. dolarów). Dodatkowo największe maratony oferują nawet 75 tys. dolarów za pobicie rekordu trasy i nawet 80 tys. dolarów za pobicie rekordu świata, co ostatnio zdarza się niemal co roku podczas BMW Berlin Marathon. Oprócz tego najlepsi zawodowcy rywalizują w biegowych rozgrywkach World Marathon Majors organizowanych w cyklu dwuletnim, których zwycięzcy otrzymują pół miliona dolarów (mężczyźni i kobiety). Wisienką na torcie jest startowe wypłacane dla najlepszych biegaczy, aby zapewnić ich udział w imprezie, które w 2013 roku wynosiło średnio 250 tys. dolarów dla światowej elity. Kenijka Rita Jeptoo za zwycięstwo w tegorocznym maratonie w Bostonie i pobicie rekordu trasy zarobiła w sumie około miliona dolarów. Dodajmy, że wygrana ta – siódma w karierze zawodniczki na tym dystansie – jest tylko premią, a jej

[9] Zob.: http://www.tiger.edu.pl/english/kolodko/cv.htm.
[10] Zob.: http://bieganie.pl/?cat=32&id=2704&show=1.
[11] Zob.: http://www.oifp.eu/pl/aktualnosci/1515-11-05-2014-chorzysci-z-dzieciecego-choru-oifp-pobiegna-w-biegu-malego-europejczyka.html.

podstawowe źródło dochodu to gaża klubowa i kontrakty sponsorskie. Najlepsi profesjonalni biegacze nie zarabiają jeszcze tyle, co bożyszcza stadionów piłkarskich, ale są już niebezpiecznie blisko.

Dla polityków pokazanie się publicznie w stroju biegacza to z pewnością okazja na ocieplenie wizerunku czy przyciągnięcie młodszej części elektoratu, a dla celebryty to sposób na zwiększenie popularności i większą liczbę „lajków" na Facebooku. Moda na bieganie podsycana jest także przez wszechobecny przemysł „zdrowia i młodości" („już dziś schudnij z *Gazetą* 10 kg", „oczyść ciało z toksyn" itp., itd.) – producentów sprzętu sportowego, odzieży, suplementów diety, napojów, a także „zdrowej" czy ekologicznej żywności. W tej oczywistej bliskości do ekologii – biegnąc nie zostawiam za sobą węglowego śladu – widać, iż bieganie chciałoby przekroczyć granice *zoē* (życia ograniczonego do funkcji biologicznych) i umieścić nas po stronie *bios* (życia w najpełniejszej dla danego gatunku formie). Zapewne dla większości młodszych amatorów biegania wyjście na ulicę w sportowym stroju to mniej czy bardziej uświadomiona odpowiedź na ofertę rynku – sposób na bycie na czasie, na bycie trendy, na bycie modnym, którego nieodłączną częścią jest umieszczenie na portalach społecznościowych „słit foci" z maratonu czy innej imprezy biegowej. Znakomicie wyczuwają tę tendencję elektroniczni giganci jak Apple czy Samsung, prześcigając się w produkcji gadżetów, gearów i aplikacji, ułatwiających propagowanie wizerunku siebie jako biegacza. Jednak największą grupę biegających nie stanowią ludzie młodzi, ale Ci w przedziale wiekowym 40-50 lat. Dla nich bieganie jest próbą poprawy jakości życia, odzyskania dawnej sylwetki, sprawności. A z czasem staje się także znakiem przynależności do pewnej wspólnoty, pozdrawiającej się na biegowych trasach.

Najbardziej powszechnym doświadczeniem biegacza-amatora w trakcie biegu i po nim jest uczucie wolności. Widać to dobrze na forach internetowych i w listach czytelników do redakcji portali czy pism, komentujących różne imprezy biegowe. W majowym numerze „Biegania" – najstarszego polskiego pisma dla miłośników tego sportu – znajduje się list Dariusza, próbującego wyrazić swoje impresje po przebiegnięciu pierwszego maratonu: „Bieganie jest tak uniwersalnym sposobem na wszystko, że potrafi nas uwolnić od ograniczeń na każdym poziomie naszych potrzeb. …I ta wolność samego w sobie biegu daje nam możliwość poczucia najwyższego – poczucia istnienia. Poczucia piękna i nieograniczonych możliwości. … Pamiętaj, że jesteś w stanie biec tak długo, na ile pozwoli ci 'głowa'. A gdyby ją tak wyłączyć? Wolność."[12] Fora największych polskich biegowych portali internetowych – maratonypolskie.pl, treningbiegacza.pl czy festiwalbiegowy.pl – pełne są podobnych wypowiedzi. Marek Dziedziak – ambasador

[12] „Bieganie" Maj/2014; „Poczta", s. 6.

Festiwalu Biegowego, a zarazem dyrektor ZS w Szymbarku oraz organizator takich imprez biegowych jak majowa Sztafeta 6-godzinna dla Jana Pawła II – mówi w „Biegowych rozmowach", które są częścią ostatniego z wymienionych portali, że „bieganie to wolność, ucieczka od tego, co nas ogranicza".[13] Anonimowa osoba o nicku Mr. Runner z bloga runfan.pl tak opisuje swoje wrażenia z wybiegania: „Cały czas biegniesz. Dopiero teraz, jesteś naprawdę wolnym człowiekiem. Czujesz wolność. Bieganie daje Ci wolność"[14].

Dlaczego bieg przez miasto daje tak wielu ludziom więcej wolności niż np. lot paralotnią, jazda samochodem czy chociażby rowerem? O jaki rodzaj wolności tu chodzi? Wydaje się, że odpowiedź na te pytania łączy się z kwestią fizycznej relacji między ludzkim ciałem a przestrzenią miejską. Jak ukazuje w swoich książkach amerykański antropolog miasta, Richard Sennett (student i przyjaciel Michaela Foucaulta), sterylna perspektywa planimetryczna – tak oszałamiająca w konfrontacji z przaśną przestrzenią miast PRL-u w rządowym spocie, którego analiza rozpoczyna niniejsze rozważania – była narzędziem okiełznania przestrzeni miejskiej i podporządkowania jej politycznej władzy[15]. Felice Peretti – syn rolnika z Grotammare w środkowych Włoszech, który przeszedł do historii jako papież Sykstus V – po raz pierwszy wprowadził do miasta perspektywę planimetryczną. Podczas swojego panowania w latach 1585-1590 zmienił on Rzym bardziej niż którykolwiek z jego poprzedników. Sykstus V połączył miejsca, które były głównymi celami pielgrzymek, prostymi ulicami. W ten sposób powstały, jak je nazywa Richard Sennett, „wzrokowe tunele"[16]. Inspiracją dla Sykstusa był słynny szkic Pisanella, który przedstawia zmniejszające się, kamienne łuki. Mimo że jest ich jedynie pięć, oglądający mają wrażenie przemieszczania się przez tunel, który rozciąga się aż po horyzont. W planie Sykstusa pielgrzymi mieli szukać swojej drogi w podobnych tunelach. Aby taki tunel dawał maszerującym wrażenie ruchu, należało zamknąć jego odleglejszy kraniec planem. Ogromne, płaskie fasady kościołów nie mogły służyć do tego celu, więc Sykstus użył obelisków. Strzeliste budowle z kamienia efektywnie pomagały stworzyć wrażenie perspektywy, kierując oczy pielgrzymów w stronę końca ich marszruty.

Perspektywa powstaje, gdy oko dokonuje triangulacji, to znaczy, gdy mierzy odległość bądź wysokość za pomocą wyobrażonego trójkąta.

---

[13] Zob.: http://www.festiwalbiegowy.pl/biegowe-rozmowy/marek-dziedziak-bieganie-wolnosc-ucieczka-od-tego-co-nas-ogranicza#.U4t64Cg7SVk.

[14] Zob.: http://runfan.pl/?p=553.

[15] Z trzech najważniejszych książek Richarda Sennetta – *The Uses of Disorder* (1970), *The Conscience of the Eye* (1990) oraz *Flesh and Stone* (1994) – tylko ta ostatnia ukazała się w języku polskim jako *Ciało i kamień* (Marabut 1996, przeł. Marta Konikowska).

[16] R. Sennett,. *The Conscience of the Eye.* Nowy Jork i Londyn, 1990, s. 153.

W ten sposób ustanowiona zostaje trójwymiarowa relacja między okiem, punktem w przestrzeni a planem. Choć wymaga ona precyzyjnych obliczeń kreślarza bądź projektanta, jest tylko jedną z form przedstawiania przestrzeni. Widzenie perspektywiczne nie daje się określić jako racjonalna operacja. W istocie, opiera się ono na manipulacji: przedmiot zostaje w nim przekształcony w produkt patrzenia opierającego się na wartościach zewnętrznych do niego samego. Zdaniem Maurice'a Merleau-Ponty'ego, perspektywa linearna jest jedynie „jedną z symbolicznych form, za pomocą których człowiek próbował zdobyć świat"[17]. Dopiero Renesans skodyfikował i upowszechnił ten typ widzenia, co odzwierciedla pojawienie się w kulturze Zachodu potrzeby władzy nad widzialnym światem – potrzeby, którą wielu teoretyków kultury określa jako ego-logiczną.

Gdy patrzymy perspektywicznie, nie widzimy bezpośrednio: pole naszego widzenia poddaje się procesowi strukturyzacji, który reprezentuje wszystko, co się w nim pojawia. W ten sposób każda obecność, którą widzimy w perspektywie, zostaje zredukowana do bycia rzeczą, a jedyną dostępną nam ontologią staje się ontologia zwykłego przedmiotu. Heidegger nazywa ten proces „zestawianiem" (Das Ge-stell) i twierdzi, że jest on awersyjny i agresywny. Reprezentacja jest repetycją, czyli opóźnieniem albo oddaleniem tego, co prezentuje się w swojej widzialności. Gdy perspektywa zdominowała nasze widzenie miasta, zanegowała to, co nie może być sprowadzone do przedmiotu i stotalizowane, to znaczy, jak ją określa Maurice Merleau-Ponty, „perspektywę żywego ciała"[18]. Ta niegeometryczna perspektywa to różnorodność widzialnego świata, którą musimy odczuwać, aby nasza egzystencja nabrała pełni.

Od Sykstusa V architekci eliminowali z planów miast perspektywę ciała i odczuwanego cieleśnie doświadczenia. Jest to widoczne w wielu siedemnasto- i osiemnastowiecznych projektach, których autorami byli w większości królowie, co może dowodzić silnego związku władzy ego z władzą polityczną. Król Jerzy IV – jeszcze jako regent – zaprojektował we współpracy z architektem Johnem Nashem Regent's Park w Londynie. Prace nad parkiem rozpoczęto w 1826 roku. Przesiedlając ubogich, usunięto nieregularną historyczną zabudowę i w centrum miasta powstała ogromna, trawiasta przestrzeń otoczona monumentalnymi kamienicami. Ponieważ ulice wokół były niezmiernie ruchliwe, przestrzeń ta pozostawała pusta. Jak się wydaje, właśnie ów efekt monumentalności najbardziej pociągał Jerzego IV oraz innych władców. Perspektywa była dla nich rodzajem wizualnej siły, używanej

---

17 M. Merleau-Ponty, *Cézanne's Doubt. The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, red. G.A. Johnson, Evanston 1993, s. 65.
18 Tamże.

do społecznej kontroli: nadając szczególne znaczenie ruchowi, skutecznie uniemożliwiała powstawanie tłumu. Pełniła ponadto funkcje propagandowe i pedagogiczne, nadając nowe, metaforyczne znaczenie królewskiemu majestatowi jako wartości przestrzennej, łączącej się z historią narodu. Ostatecznym celem wprowadzania perspektywy w mieście było jego okiełznanie i podporządkowanie władzy politycznej oraz utworzenie nowego typu tożsamości społecznej.

Podobny cel przyświecał o kilka dekad późniejszym projektom przebudowy Paryża realizowanym przez prefekta Sieny, barona George-Eugene'a Haussmanna, według pomysłu cesarza Napoleona III. Haussmann wykuł w plątaninie średniowiecznych uliczek proste aleje, które mogły pomieścić natężony ruch uliczny, a jednocześnie posłużyć do szybkiego wysłania wojska do dzielnic miasta zagrożonych rewoltą. Miarą szerokości alei były dwa wojskowe wozy. Haussmann często posługiwał się przestrzenną emfazą wytwarzaną przez perspektywę. Monumentalne budowle, które wzniósł, jak Opera Paryska, tworzyły szerokie plany, ku którym zbiegały się bulwary. Bulwary te pełniły funkcję regulującą kontakty społeczne: odgradzały od siebie dzielnice ubogich i zamykały je, niczym getta, za ścianami ulicznego ruchu. Oprócz zniszczenia historycznej formy miasta, projekty Haussmanna zapoczątkowały inne ważne zjawisko: w drugiej połowie XIX wieku po raz pierwszy projekt ulicy oddzielił się od projektu budynków, które przy niej stały. Ulice stały się abstrakcyjną przestrzenią mieszczącą ruch, bez żadnego związku z fasadami domów po jej obu stronach. Taka była też typowa ulica miasta pierwszej połowy dwudziestego wieku: służyła jako droga transportu, coraz częściej poza centrum miasta niż do niego.

Miasto w Ameryce rozwijało się w nieco inny sposób. Perspektywa planimetryczna była w nim rezultatem wykorzystania w jego planowaniu już na samym początku siatki poziomej, a później pionowej. Nie przeżyło ono zatem w XIX wieku tak dramatycznych transformacji. Natomiast na początku XX wieku bardzo przypominało miasto europejskie: łatwo można by pomylić niektóre zaułki Los Angeles i na przykład Wrocławia z tego okresu. Zarówno Los Angeles jak i Wrocław odzwierciedlały ideologię państwa narodowego, według której perspektywa planimetryczna potwierdzała historyczną ciągłość władzy politycznej. Perspektywa była ponadto gwarantem homogeniczności przestrzeni, który umożliwiał jej standaryzację, a przez to jej sprzedaż, co z kolei stanowiło podstawę rozwoju ekonomicznego.

Motorem tych przemian było kartezjańskie ego, którego ekspansja doprowadziła do przekształcenia przestrzeni miejskiej w przestrzeń perspektywiczną. Zdaniem amerykańskiego filozofa Davida Michaela Levina przekształcenie to jest przykładem redukcji bytu do jego przedstawienia, dla którego świat jest jedynie obrazem. Taka redukcja

sprawiła, że przestrzeń miasta połowy dwudziestego wieku była projektowana według „technologicznego oka", najbardziej radykalnej formy kartezjańskiego ego. Technologiczne oko patrzy na świat teoretycznie i instrumentalnie. Widzi ono wszystkie rzeczy jako *vorhanden*: dostępne w zasięgu ręki w swej istocie, substancjalności, byciu czymś. Gdy wzrok jest instrumentalny, to, co jest widziane, jest zawsze użyteczne, gotowe do praktycznego zastosowania[19]. Post-kartezjańskie technologiczne oko rozwinęło tylko jeden aspekt swego pierwotnego potencjału, to znaczy beznamiętną umiejętność teoretycznego badania, kalkulowania i kategoryzowania. Miasto technologicznego oka było maszyną – produkującą, dystrybuującą i zarządzającą, która podlegała niemal newtońskim regułom organizacji i procedur.

Przemiany w przestrzeni miejskiej w drugiej połowie dwudziestego wieku w jeszcze większym stopniu wyeliminowały z życia mieszkańców miast fizyczne doświadczenie miejsca. Internetowe technologie i protokoły wyeliminowały bogatą kulturę pośredniczącą w transakcjach społecznych i ekonomicznych w procesie zwanym dysintermediacją. Ta kultura składała się z urzędników, sprzedawców, agentów a także ze wszelkich instytucji, które nadawały transakcjom większą wartość czy dodatkowy wymiar. Dysintermediacja nie tylko zwiększyła efektywność wolnego rynku ale doprowadziła do zaniku tkanki miasta, w której funkcjonowała owa pośredniczącą kultura: zaczęto likwidować sklepy, placówki usługowe, kawiarnie, a nawet chodniki. W ten sposób powstało „rozproszone" miasto końca dwudziestego wieku, w którym nie funkcjonują reguły zgodności między jego sąsiadującymi elementami: domy jednorodzinne budowane są obok hangarów, małe fabryczki obok wielkich centrów handlowych, a placówki usługowe przy parkach i terenach rekreacyjnych.

Zdaniem Richarda Sennetta wyżej opisany proces był przyczyną wytworzenia się „oczyszczonej" tożsamości mieszkańców miasta, która wynika z ich ograniczonego doświadczenia:

> [Nasze miejskie] doświadczenie ulega procesowi oczyszczenia [purification]: odmawiamy dostępu do siebie wszystkim jego groźnym czy nieprzyjemnym dysonansom, przez co chronimy wyobrażenie siebie samych i naszego miejsca w świecie. To sprawia, że tracimy poczucie siebie jako istot historycznych. W konfrontacji z niepokojącą teraźniejszością, nasza świadomość wybiera znaną nam i bezpieczną przeszłość[20].

---

[19] D.M. Levin, *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, Nowy Jork 1988, s. 96.

[20] R. Sennett, *The Uses of Disorder*, s. 11.

Bieg przez miasto – poza tym wszystkim, o czym wiemy, że jest: spędzaniem wolnego czasu, rywalizacją sportową, modą – jest także złamaniem głęboko zakorzenionego w naszej kulturze tabu. Biegnący przez miasto tłum sprzeciwia się władzy, która symbolicznie manifestuje się w kartezjańskiej przestrzeni ulic, alei i obwodnic, często opatrzonych pieczęcią tejże władzy, na przykład flagą Unii Europejskiej wraz z napisem „Inwestycja współfinansowana ze środków Unii Europejskiej". Oczywiście nie chodzi tu o naiwne odrzucenie władzy w stylu Nowej Prawicy Janusza Korwina-Mikkego czy podobnych ugrupowań politycznych coraz silniej zaznaczających swoją obecność w unijnym Parlamencie. Biegacze kwestionują władzę na najbardziej fundamentalnym poziomie – poprzez pozbawiony ekonomicznego/pragmatycznego celu ruch, zaprzeczający porządkowi świata, którego odbiciem była przestrzeń miejska od najwcześniejszych czasów[21]. W swojej przestrzennej strukturze miasto zawsze opierało się na schematach geometrycznych – okręgu, kwadratu, mandali, gwiazdy (renesansowe *città ideale*), siatki poziomej i pionowej. Ruch ludzkich ciał przywraca w mieście to, co Maurice Merleau-Ponty nazywa „przeżywaną perspektywą" przestrzeni, która stawia nam opór[22].

Podczas trwania każdej wielkiej masowej imprezy biegowej (a do takich zaliczają się największe maratony w Polsce) – a także podczas indywidualnych treningów każdego z jej uczestników – miasto wycofuje się z paradygmatów swojej miejskości i na moment przestaje być węzłem globalnej ekonomii czy kompozytową fasadą molekularnego kapitalizmu. W swoim zbiorze esejów *Prędkość i polityka* Paul Virilio twierdzi, iż miasto powstaje z kinetycznej energii ruchu jego mieszkańców: jego teoria „dromologii" – nauka (czy logika) prędkości – sugeruje, że życie mieszkańców miast jest zmienne i niespokojne z powodu natężenie miejskiego ruchu[23]. „Dromokracja" jest ostateczną formą kapitalizmu, która działa jak maszyna napędzana przez ludzki ruch i próbująca uwolnić sposoby produkcji dla ich największej efektywności. Paradoksalnie, bieganie jest przeciwieństwem takiego ruchu: biegnący tłum spowalnia czy wręcz blokuje miasto i również przez to sprzeciwia się władzy politycznej czy społecznej kontroli.

Według Jacquesa Rancière'a w przestrzeni społecznej spotykają się dwie przeciwstawne siły: policja i polityka. Zgodnie z logiką policji społeczeństwo składa się z grup mających określone zawody, z miejsc, gdzie je wykonuje i ze sposobów życia, które im odpowiadają. Zawołanie

[21] Zob. B. Żyłko, *Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w] V. Toporov, *Miasto i mit*, Gdańsk, 2000, s. 6.
[22] Zob. M. Merleau-Ponty, *Cézannne's Doubt*, [w:] *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader*, red. G.A. Johnson, przeł. M.B. Smith, Evanston 1993, s. 64.
[23] Zob. P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 70.

policji to: „Proszę się rozejść. Tu nie ma na co patrzeć!". Z kolei polityka zdarza się wtedy, gdy dochodzi do zakłócenia ładu społecznego, gdy prywatne okazuje się publicznym, a nienazwane wypowiadalnym. Polityka to słowa i gesty zwykłych ludzi: odruch sprzeciwu czarnoskórej kobiety, która w autobusie nie ustąpiła miejsca białemu pasażerowi; wyrzucony z pracy działacz związkowy przeskakujący płot i powracający do stoczni. Wbrew popularnemu stwierdzeniu, że wszystko jest polityczne, zdaniem Rancière'a wszystko ciąży raczej ku ładowi policyjnemu, który rozsadzają od wewnątrz krótkotrwałe manifestacje wolności. Podobnie jest z demokracją – nie żyjemy w państwach demokratycznych lecz w państwach prawa oligarchicznego, które są destabilizowane przez proces demokracji. Demokracja jest walką z naturalną władzą urodzenia i bogactwa o prawo do rządzenia dla tych, którzy nie mają do tego żadnych uprawnień. Biegnący tłum wyzwala ulice miasta z panowania policji i zamienia je w przestrzeń świętowania. Jak zauważa Thomas Merton w swoim eseju *Ulica jest dla świętowania* [*The Street Is for Celebration*] miasto jest wynikiem „ludzkiego działania w przestrzeni. Pierwsze miasta na kontynencie północnoamerykańskim były miejscami świętowania. Były to pierwsze miasta Majów w dzisiejszej Gwatemali i miasto Zapoteków Monte Albán na terenie dzisiejszego Meksyku z V w. p.n.e., współczesne miastom starożytnej Grecji. Nie były one stolicami imperiów, nie posiadały armii, nie rządzili nimi królowie, nie zbudowano ich tocząc wojny i przeprowadzając podboje. Nie używano w nich pieniędzy. Zostały zbudowane przez ludzi – nie dla króla, nie dla kliki generałów – ale dla nich samych. Były ich przestrzenią świętowania"[24].

Ten nieco naiwny obraz świętującego społeczeństwa „szlachetnych dzikusów" postulowany przez Mertona wskazuje na ważną potrzebę, na którą odpowiada fenomen biegania – potrzebę wspólnotowości. Zdaniem prof. Czapiewskiego być może tutaj należy szukać prawdziwej przyczyny rosnącej wciąż popularności tej aktywności ruchowej: „przestrzeń publiczna nie jest wystarczająca zagospodarowana", a zatem bieganie „łączy w sobie wiele potrzeb m.in. stowarzyszania się, przynależności," a Polacy nie mają zbyt wielu okazji, żeby w taki „niezawodowy" – ale również niepolityczny i niereligijny – sposób przebywać z innymi i coś wspólnie robić[25]. Maraton temu sprzyja, bo jest sportem zespołowym: w start każdego zawodnika-amatora nie tylko zaangażowany jest on sam, ale również znacznie liczniejsza rzesza stojących przy trasie kibiców, ale również rodzin, przyjaciół i znajomych, którzy mogą także oglądać transmisję biegu na

[24] Zob. T. Merton, *Love and Living*, red. N. Burton, New York 1985, s. 51.

[25] Zob.: http://polskabiega.sport.pl/polskabiega/1,137407,16003632,Bieganie_wciaga__czesto_nawet_ uzaleznia__Nietrudno.html#TRCuk.

żywo za pomocą kamer internetowych, albo nawet śledzić postępy poszczególnych biegaczy na trasie przy użyciu odpowiednich aplikacji na smartfony i sparowaniu ich z zegarkiem GPS uczestnika.

Na czym zatem polega wspólnota biegaczy, której cichy trucht wkrada się do naszych miast? Roberto Esposito być może najtrafniej z myślicieli dwudziestego pierwszego wieku formułuje podstawowe dla naszego momentu historycznego pęknięcie w sferze publicznej: współczesne kategorie polityczne, prawne i estetyczne próbują uodpornić ciało społeczne na zagrożenia wspólnotowego *munus*. Bez zbytniego roztrząsania etymologicznych zawiłości: *munus* to w łacinie dar, ale też obowiązek i dług. Dołączając do wspólnoty, czyli *communitas*, otrzymujemy dar, ale jednocześnie bierzemy na siebie zobowiązanie. Fakt, iż *munus* jest również źródłosłowem w *immunitas*, czyli odporności, pokazuje ukryte prawo, które rządzi relacjami międzyludzkimi w społeczeństwach Zachodu. Immunizacja, czyli uodpornienie, kompensuje ciężar zadłużenia, zaciąganego u wspólnoty – zadłużenia, które zmusza jednostkę, by opuściła i zmieniła siebie. Pozostać sobą we wspólnocie można tylko wtedy, gdy zdoła się na nią uodpornić. W rezultacie wspólnota jest obiektem immunizacji oraz jednocześnie punktem oporu wobec niej. Być może wspólny bieg ulicami miasta jest jednym z tych niewielu momentów, kiedy współczesne społeczeństwo wznosi się ponad dualizm *communitas-immunitas*: bieg jest spłatą długu zaciągniętego wobec losu – spłatą, która nie uruchamia naszego systemu immunologicznego przeciwko innym biegnącym. Bieg jest wyrazem wspólnego poczucia *munus* jako braku – braku wolności, braku przestrzeni czy poczucia pełni – bo właśnie brak jest rdzeniem każdej wspólnoty. Ale też bieg wyraża *munus* jako dar i staje się zatem aktem wdzięczności. Jak powiada profesor Tadeusz Sławek, jest to wdzięczność za „teraz", która pozwala nam „wślizgnąć się w samą tkankę świata i każdej chwili jego trwania"[26]. Wspólnota biegaczy – cicha wspólnota kroków – wydaje się odpowiedzią na wyłaniającą się potrzebę nowej wspólnotowości, opartą na egzystencji wolnej od władzy, a także wolnej od wytłumaczalnego sensu. Esposito powiada, iż nasz świat jest „światem-i-niczym-więcej" i nie mamy z nim „nic-wspólnego". To właśnie owo „nic-wspólnego, którym jest świat, łączy nas we wspólnotę w kondycji polegającej na wystawieniu na najbardziej radykalny brak sensu, a równocześnie na otwarciu sensu jeszcze niepomyślanego".

[26] Zob. T. Sławek, *Duch lekkości*, „Tygodnik Powszechny" 32/2009, http://tygodnik. onet.pl/ cywilizacja/duch- lekkosci/s0njx.

W BIBLIOTECE „INTER-”
dotychczas ukazały się:

Seria poetycka

Młody Toruń poetycki. Antologia,
red. i wstęp Tomasz Dalasiński i Radosław Sobotka,
posł. Radosław Sioma, Toruń/Nowa Ruda 2013.

Piotr Sobolczyk, 100% ARABICA/chiNOISEry, Toruń 2015.

Piotr Sobolczyk, 100% ARABICA/chiNOISEry,
edycja kolekcjonerska, Toruń 2015.

Seria poetycka JEDEN

Adam Wiedemann, *Karpie*, Toruń 2015.

Seria krytyczna

Poezja polska po roku 2000. Diagnozy-problemy-interpretacje,
red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański,
Toruń 2015.

Seksualność w najnowszej literaturze polskiej,
red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański,
Toruń 2015.

Nie w pierwszym szeregu. O poetach lat 90.,
red. Tomasz Cieślak i Tomasz Dalasiński, Toruń 2015.

Zasadniczą wartość publikacji upatruję w tym, że młodzi autorzy, reprezentujący różny warsztat badawczy, reprezentujący różne obszary badań w zakresie humanistyki (literaturoznawstwo, filmoznawstwo, dziennikarstwo, kulturoznawstwo) interesująco opowiadają o tym, co stanowi koniec naszej kultury dookreślanej ponowoczesną.

Z recenzji wydawniczej
dra hab. Macieja Wróblewskiego

Książka jest wartościową pozycją kulturoznawczą, którą z przekonaniem rekomenduję czytelnikom.

Z recenzji wydawniczej
dra hab. Dariusza Brzostka

To niezwykła książka i dobrze, że właśnie ukazuje się jej wznowienie – poszerzone i uzupełnione.

Z recenzji wydawniczej
dra hab. Pawła Tańskiego

ISBN 978-83-940476-6-5
9788394047665

INTER-